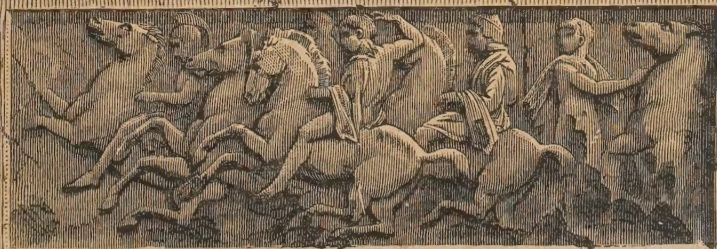


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

AVRIL-JUIN 1917

PARIS

106, B^D ST-GERMAIN



HERVY del.

L. CHAPON.

59^e Année. 69¹^e Livraison.

4^e Période. Tome XIII.

Prix de cette Livraison : 10 fr.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DU 2^e TRIMESTRE DE 1917

- I. — L'ŒUVRE DE HOUDON EN RUSSIE, par M. Louis Réau.
- II. — JEAN HENNECART, PEINTRE DE CHARLES LE TÊMÉRAIRE, par M. Henry Martin.
- III. — LA PEINTURE MURALE DE PAUL DELAROCHE A L'HÉMICYCLE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, par M. Henry Lemonnier, de l'Institut.
- IV. — L'URBANISME DE DEMAIN, par M. Joseph Reinach.
- V. — HARPIGNIES (1819-1916), par M. Léonce Bénédict.
- VI. — VELAZQUEZ-MAZO : LES PORTRAITS DE PULIDO PAREJA, par M. A. de Beruete y Moret.
- VII. — CORRESPONDANCE D'ITALIE : LA GALERIE D'URBINO, par M. Jean Alazard.

Cinq gravures hors texte :

Buste du comte Ivan Petrovitch Soltykov, marbre par Houdon (1782) (coll. Miatlev, Pétrograd) : héliotypie Marotte.

Le roi de Norvège, sur son lit de mort, donnant à l'auteur l'ordre de composer l'« Instruction d'un jeune prince », miniature par Jean Hennecourt (1468) (ms. 5104, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris) : héliotypie Marotte.

Paysages, pointes sèches originales inédites par Harpignies.

Souvenir de Menton : la Tête de Chien, par Harpignies : photogravure.

Portrait de l'amiral Pulido Pareja, par Velazquez (galerie du duc de Bedford, Woburn Abbey) : héliotypie hors texte.

58 illustrations dans le texte

La **GAZETTE DES BEAUX-ARTS** paraîtra désormais, jusqu'à la fin de la guerre, tous les trois mois, en quatre fascicules qui équivaldront exactement à un semestre d'autrefois.

Par suite, les prix d'abonnement seront provisoirement ceux d'un semestre :

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE.	30 fr.	DÉPARTEMENTS.	32 fr.
		ÉTRANGER.	34 fr.

ÉDITION DE LUXE (papier du Japon) 50 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison de 134 pages grand in-8°, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA **GAZETTE DES BEAUX-ARTS** 106, B^d S^t-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRUX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

L'ŒUVRE DE HOUDON EN RUSSIE



UNE grande partie de l'œuvre de Houdon a passé à l'étranger. L'admirable *Saint Bruno* de l'église des Chartreux de Rome, S. Maria degli Angeli, perpétue le souvenir de son séjour en Italie. Les collections du roi de Prusse, des ducs de Saxe-Gotha et de Mecklembourg-Schwerin attestent l'intimité de ses relations avec les cours allemandes. On compte aux États-

Unis plus de trente statues ou bustes de sa main qui ont été importés soit à l'époque de son voyage en Amérique, en 1785, soit, plus récemment, par les collectionneurs. La part prélevée par la Russie est d'une valeur au moins égale à celle de l'Allemagne et des États-Unis. Si le buste de Riga et les deux monuments funéraires de Moscou peuvent passer pour secondaires, les collections publiques ou privées de Pétrograd possèdent environ une quinzaine de marbres originaux de l'artiste parmi lesquels brillent des chefs-d'œuvre tels que la *Diane*, le *Voltaire assis* et le buste de *Buffon*.

La monographie récente de Hart et Biddle et surtout l'excellent article que Miss Ingersoll Smouse a publié dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*¹ nous renseignent avec autant d'abondance que de précision sur les Houdon d'Amérique. Les ouvrages ou les articles de MM. Seidel, Dierks, Steinmann² s'offrent à qui veut étudier

1. Hart et Biddle, *Memoirs of the life and Works of Jean-Antoine Houdon, the sculptor of Voltaire and Washington*. Philadelphie, 1914; — Miss Ingersoll Smouse, *Houdon en Amérique* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, avril 1914).

2. P. Seidel, *Französische Kunstwerke des 18. Jahrhunderts im Besitze S. M. des deutschen Kaisers* (trad. française par P. Vitry et Marquet de Vasselot), 1900; — Dierks, *Houdons Leben und Werke*, Gotha, 1887; — Steinmann, J.-A. Houdon im grossherzoglichen Museum zu Schwerin (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, t. IV).

les Houdon de Berlin, de Gotha et de Schwerin. Mais sur les Houdon de Russie, il s'en faut que nous disposions d'éléments d'information aussi sûrs et aussi complets. La seule étude consacrée à ce sujet par M. Verechtchaguine en 1908, dans la revue *Staryé Gody*, est rédigée en langue russe, c'est-à-dire peu accessible à la plupart des « Occidentaux »; elle n'est d'ailleurs pas exempte d'inexactitudes et de lacunes¹. Il n'existe jusqu'à ce jour aucun catalogue des sculptures modernes du musée de l'Ermitage. Aussi les critiques français ou étrangers qui parlent des Houdon de Russie sans les avoir vus se bornent-ils, depuis un demi-siècle, à reproduire fidèlement les erreurs mises en circulation par la *Notice* de Delerot et Legrelle ou par le *Dictionnaire* de Dussieux. Nous voudrions essayer, en nous référant aux documents non pas inédits, mais ignorés, publiés par la Société d'Histoire russe de rectifier quelques-unes de ces erreurs traditionnelles².

*
* *

Comme la plupart des artistes français du XVIII^e siècle, Houdon ne craignait pas de franchir les frontières du royaume. Sans compter son séjour à Rome de 1764 à 1768, on sait qu'il se rendit en 1771 et en 1773 à l'invitation du duc de Saxe-Gotha et qu'en 1785, lorsque les États de Virginie lui commandèrent la statue de Washington, il n'hésita pas à s'embarquer pour l'Amérique. Cependant ni les commandes de Catherine II et des grands seigneurs russes, ni l'exemple de son ami Diderot et de son confrère Falconet ne le décidèrent à faire le voyage de Saint-Pétersbourg³.

S'il n'est jamais venu sur les bords de la Néva, il a, de son atelier du faubourg du Roule ou de la rue Richelieu, beaucoup travaillé pour la Russie. Entre le Salon de 1773, où il exposait le buste colossal de Catherine II, et le Salon de 1814, où figurait le buste de l'empereur Alexandre I^{er}, nombreuses sont les œuvres qu'il exécuta pour l'empire des tsars.

1. Verechtchaguine, *Proizvedenia Goudona v Rossii* (Les Œuvres de Houdon en Russie) (*Staryé Gody*, 1908).

2. Pour le catalogue des Houdon de Russie, classés dans l'ordre chronologique et topologique, et la liste des œuvres perdues, je me permets de renvoyer le lecteur à mon article du *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, mai 1914.

3. L'assertion de M. Waliszewski, qui dans son ouvrage : *Autour d'un trône*, p. 262, fait allusion à un « séjour du grand statuaire dans la capitale du Nord », est de pure fantaisie.

Il est à remarquer que tandis que les Houdon d'Amérique ont été introduits à deux époques différentes : les uns à la fin du XVIII^e siècle et les autres à la fin du XIX^e, tous les Houdon de Russie, sans exception, ont été importés du vivant de l'artiste et proviennent plutôt de commandes directes que d'achats.

L'étude chronologique des relations de Houdon avec la Russie permet de distinguer dans cette production trois groupes d'œuvres que nous étudierons successivement. De 1773 à 1778, il travaille pour les grands seigneurs russes de passage à Paris : les Stroganov, les Golitsyne, les Vietinghoff. De 1778 à 1783 se succèdent les commandes ou achats de Catherine II par l'intermédiaire de Grimm. Enfin, de 1783 à 1814, il exécute une dernière série de bustes destinés à la Russie.

I

C'est très probablement grâce à Diderot que Houdon entra en relation avec la cour de Saint-Pétersbourg et la colonie russe de Paris. Il avait exposé au Salon de 1771 le buste en terre cuite du philosophe¹. Diderot, qui collaborait à la *Correspondance* de Grimm, rendit compte de ce Salon à l'impératrice Catherine de Russie et au duc Ernst Ludwig de Saxe-Gotha. Dès lors les deux souverains s'intéressèrent à Houdon. Le duc de Saxe-Gotha le fit venir à sa cour, lui commanda les portraits de tous les membres de sa famille et se fit envoyer des moulages de toutes ses œuvres importantes qui constituent aujourd'hui le fonds le plus précieux du musée de Gotha.

De son côté, un grand seigneur russe, le comte Alexandre Sergueévitch Stroganov², qui avait la réputation d'un mécène et qu'un

1. Un exemplaire en marbre de ce buste, analogue à celui du Louvre, se trouve à Pétrograd, dans la collection Stroganov. On sait qu'en 1780 Diderot envoya une réplique en bronze de ce buste à Langres, sa ville natale.

2. Son portrait est esquissé avec esprit dans les *Mémoires* du prince Adam Czartoryski, I, p. 298 : « Ce seigneur avait passé une grande partie de sa vie à Paris, du temps de Louis XV. Il avait été de la société des Grimm, des d'Holbach, des d'Alembert; il avait fréquenté les femmes bel esprit chez lesquelles les plus grands seigneurs se rencontraient avec les gens de lettres; sa conversation était remplie des anecdotes et des bons mots de ce temps; il en avait adopté sur beaucoup de choses les opinions... Il y avait en lui un singulier mélange de l'encyclopédiste et du vieux boyard russe. Il avait l'esprit et le propos français, les mœurs et les habitudes russes. »

Grimm écrit à Catherine à propos de son départ le 27 octobre 1779 : « Son long séjour l'avait presque naturalisé ici; il a par conséquent laissé beaucoup d'amis et beaucoup de regrets. Il serait ingrat s'il oubliait Paris. »

long séjour à Paris avait presque francisé, lui commandait le buste colossal en marbre de Catherine II. Ce buste qui fut exposé au Salon de 1773, se trouve aujourd'hui au palais Stroganov à Pétrograd. L'Ermitage n'en possède qu'une médiocre réplique en bronze qui fait pendant à un buste de Marie-Antoinette daté de 1780 : L'Académie des Beaux-Arts de Pétrograd et le musée de Schwerin en ont des exemplaires en plâtre¹.

D'après Grimm, l'architecte Clérisseau aurait, pour manifester sa gratitude à Catherine II qui lui avait payé généreusement ses portefeuilles de dessins, commandé à Houdon en 1779 une réplique de ce buste. « Il s'en va à l'atelier de Houdon et lui commande le buste de Votre Majesté Impériale. — Faites-moi le buste de l'Impératrice afin qu'il soit placé chez moi sur l'autel de la reconnaissance ; il faut que tous ceux qui entrent chez moi sachent que c'est à elle que je dois tout ce que j'ai. »

Peut-être ce portrait est-il celui que Waliszewski signale à Paris chez la baronne de Roman-Kaissaroff².

Comme Houdon n'est jamais venu en Russie, la question se pose de savoir quels documents iconographiques il a utilisés pour exécuter ce portrait junonien, d'une majesté un peu conventionnelle. C'est un des très rares bustes qu'il n'ait pas modelés d'après nature. Il a pu s'inspirer soit des bustes ou médaillons de Gillet et de M^{lle} Collot, soit des miniatures, dessins ou gravures exécutés par les peintres français : Maurice, de Velly, J.-C. de Mailly, qui avaient assisté au couronnement de Catherine II à Moscou. Le musée de Versailles possède un de ces portraits en miniature de Catherine II, « peint d'après nature par Louis-Joseph Maurice, son premier peintre, à l'époque de l'avènement au trône de cette princesse ». Comme Houdon était lié personnellement avec le peintre de Mailly et qu'il venait d'exposer au Salon de 1771 le buste de sa femme, il ne manqua pas sans doute de se documenter auprès de lui. Une gravure de Barbier, mentionnée par Rovinski, reproduit précisément un portrait en émail « peint à Moskow par J.-C. de Mailly d'après Sa Majesté

1. L'original en marbre n'est donc pas à l'Ermitage, comme l'a écrit S. Lami dans son *Dictionnaire des sculpteurs*. Steinmann commet également une erreur en affirmant que sauf le plâtre de Schwerin, on ne connaît aucune copie de ce buste.

2. Ce buste a été gravé deux fois : de face par E. Beisson, d'après un dessin de Bounieu ; de profil par Gaucher en 1782, d'après un dessin de Greuze.

3. Rovinski, *Dictionnaire des portraits gravés russes*, II, p. 820.

4. Rovinski, *op. cit.*, II, p. 790.

Impériale ». C'est le même type iconographique que dans le célèbre portrait du peintre danois Eriksen (1768) gravé par Radigues en 1771 : l'impératrice porte au sommet de la tête une petite couronne



BUSTE DE L'IMPÉRATRICE CATHERINE II
RÉPLIQUE EN BRONZE DU BUSTE EN MARBRE DE HOUDON (1773)
(Musée de l'Ermitage, Pétrograd.)

et une longue boucle de cheveux tressée de perles ondule à droite sur la poitrine.

Dans son *Dictionnaire des portraits gravés russes*, Rovinski signale comme appartenant à la collection du comte Stroganov, outre le buste de l'impératrice, une statue en marbre de Catherine II assise

qu'il attribue à Houdon. Catherine est représentée sous les traits de Minerve : elle a devant elle un génie et à ses pieds le buste de Prométhée. Cette statue qui a été gravée au trait par Iwanoff, d'après un dessin d'O. Kiprensky, pour le *Catalogue de la Collection de S. E. Monsieur le comte de Stroganoff*, paru à Saint-Petersbourg en 1807, porte l'inscription suivante : *Quærebat Minervam sculptor, Catharinam invenit.*

Si Rovinski avait pris la peine de se reporter au catalogue qu'il cite, il n'aurait pas commis cette singulière erreur d'attribution. Le comte Stroganov y explique en effet tout au long dans quelles conditions il fit l'acquisition de cette œuvre. « Pendant mon séjour à Paris, en visitant, suivant mon habitude, les ateliers des artistes, je trouvai dans celui du fameux sculpteur Tassaert un beau bloc de marbre ébauché pour en faire un groupe qui devait représenter Minerve qui élève les arts sur les ruines de l'antiquité. J'en fis l'acquisition et chargeai l'artiste de l'achever avec la condition cependant de donner à Minerve la ressemblance de l'impératrice Catherine II dont je lui donnai la médaille. L'ouvrage réussit parfaitement, comme on le voit par l'estampe qui sert de frontispice à ce catalogue. L'inscription que j'y ai fait mettre a paru heureuse, quoiqu'elle ne soit que l'histoire de cette production¹. »

Il faut donc rendre à Tassaert cette allégorie médiocre que M. Stanislas Lami a omis de mentionner dans son *Dictionnaire*. L'œuvre doit être à peu près contemporaine du buste sculpté par Houdon : car en 1774 Tassaert, grâce à la protection de d'Alembert, fut nommé premier sculpteur du roi de Prusse, à la place de Sigisbert Michel et à partir de 1775 il quitte Paris pour se fixer à Berlin.

L'un des membres les plus marquants de la colonie russe de Paris était le prince Dmitri Alexéévitch Golitsyne², qui, après avoir été pendant plus de cinq ans, de 1762 à la fin de 1767, ministre de Russie à la cour de Versailles, exerça, de 1768 à 1781, les fonctions d'ambassadeur à La Haye. Il était de fortune modeste et ne pouvait rivaliser de munificence avec le comte A. Stroganov. Mais il fut l'un des agents les plus actifs des relations intellectuelles et artistiques entre la France et la Russie. Ami intime de Grimm et de Diderot, c'est lui qui négocia en 1766 avec le marquis de Marigny l'envoi de

1. *Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la Galerie de Son Exc. M. le comte A. Stroganoff*. Saint-Petersbourg, 1807.

2. La transcription usuelle du nom est Gallitzin ou Galitzyne; nous reproduisons ici l'orthographe russe.

Falconet à Saint-Pétersbourg pour exécuter la statue de Pierre le Grand et qui lui acheta, pour en faire hommage à Catherine II, les



MONUMENT FUNÉRAIRE
DU SÉNATEUR PRINCE ALEXIS DMITRIÉVITCH GOLITSYNE
MARBRE PAR HOUDON (1774)
(Monastère Bogoiavlenski, Moscou.)

statues de *L'Hiver*, de *La Gloire* et de *La Magnificence des Princes*. Il fit faire son buste en terre cuite par Marie-Anne Collot.

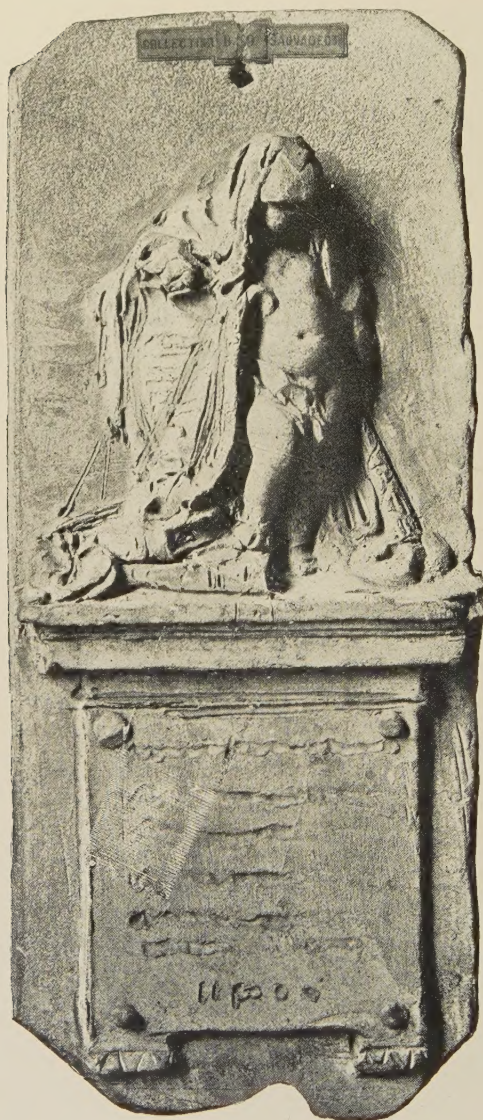
En 1767, après la mort de son père le sénateur Alexis Dmitriévitch Golitsyne, il avait commandé au graveur Roettiers une

médaille commémorative, qui figura aux Salons de 1769 et de 1771¹. Pour exécuter le tombeau de ce prince et de trois autres membres

de la famille Golitsyne, c'est à Houdon qu'il s'adressa.

Sur ces quatre monuments funéraires dont les maquettes en terre cuite furent exposées aux Salons de 1773 et de 1777, deux seulement ont été exécutés en marbre : ce sont les tombeaux du sénateur prince Alexis Dmitriévitch Golitsyne et du feld-maréchal prince Michel Mikhaïlovitch Golitsyne. Ces deux monuments se trouvent à Moscou, non pas comme le disent Stanislas Lami² et Hart-Biddle dans l'église Notre-Dame de Kazan, mais dans l'église basse du monastère Bogoiavlenski ou de l'Épiphanie; sorte de crypte crépusculaire où ils sont fort mal éclairés.

Ces tombeaux sont d'une invention assez banale. Comme le Sénat de Russie,



PROJET DE TOMBEAU
POUR LE FELD-MARÉCHAL
PRINCE MICHEL MIKHAÏLOVITCH GOLITSYNE
TERRE CUITE PAR HOUDON (1773)

(Musée du Louvre.)

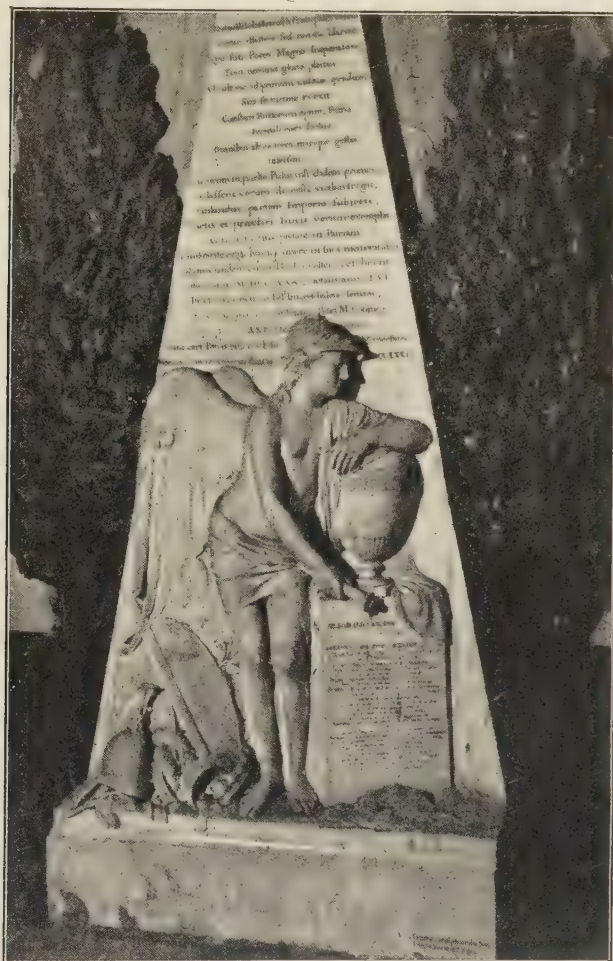
sur ses cendres. Cette médaille est offerte au meilleur des Pères par son fils, ce qu'exprime l'inscription qui est sur l'autel. »

2. *Dictionnaire des sculpteurs du XVIII^e siècle*, p. 445.

4. Voici comment le livret du Salon de 1771 décrit le sujet du revers de cette médaille : « Ce Prince était Sénateur. La Justice demande au Ciel à qui elle remettra l'épée et la balance qui étaient si dignement entre ses mains. Il entretenait tous les jours chez lui une table pour les Pauvres; il en vient un pleurer

auquel appartenait le prince Alexis, est la Cour suprême de justice, Houdon imagine une figure de la Justice qui s'appuie en pleurant sur une épitaphe et laisse tristement tomber les plateaux de sa balance.

« Sur le socle qui porte cette Figure est une urne cinéraire groupée



MONUMENT FUNÉRAIRE DU FELD-MARÉCHAL
PRINCE MICHEL MIKHAÏLOVITCH GOLITSYNE
MARBRE PAR HOUDON (1774)
(Monastère Bogolavlenki, Moscou.)

avec une branche de cyprès; au-dessous sont deux faisceaux qui désignent la qualité de Sénateur dont ce prince était revêtu. »

L'autre monument, érigé en l'honneur de « M. le prince Michel Mikhaïlowitsch Gallitzin » s'inspire visiblement du mausolée du maréchal de Saxe que Pigalle venait de terminer en 1772. Voici

comment le décrit le livret du Salon de 1773 : « Un Génie Militaire, appuyé sur une urne cinéraire, éteint un flambeau ; à ses pieds est un trophée du casque, de l'épée et du bouclier de ce Prince ; des palmes, des lauriers et différentes couronnes désignent les genres de Victoires qu'il a remportées. Cette figure de grandeur naturelle est appuyée sur un fond formant une pyramide qui doit être accompagnée de deux cyprès. » La petite maquette en terre cuite du Louvre qui provient de la vente de Houdon (donation Sauvageot, 1856, passe pour le modèle de ce monument¹ : elle représente en effet un génie qui éteint son flambeau : mais l'attitude de l'enfant, les attributs, la disposition de l'épithaphe sont si différents qu'on a quelque peine à reconnaître dans cette charmante esquisse la première pensée du monument de Moscou.

Le Louvre possède également le modèle en terre cuite d'un des deux tombeaux de la famille Golitsyne, exposés quatre ans plus tard au Salon de 1777². Malgré l'abus des allégories inspirées probablement par Diderot, c'est une composition dramatique qui, si elle avait été exécutée, aurait été le chef-d'œuvre de Houdon dans ce genre de la sculpture funéraire. L'inscription commente les intentions du sculpteur :

L'an 177.

Le prince de Galitzine ch[ancelier] de R[ussie]
 Trouva l'heure à laquelle tous les fantômes
 De la vie s'évanouissent et où il ne reste
 A l'homme que la Vertu qui le console et
 L'Amitié qui le regrette.

Le prince moribond, à demi nu, se soulève sur son sarcophage et s'abandonne aux bras de la Vertu qui le reconforte et de l'Amitié qui le pleure. Au second plan, en très faible relief, on voit les fantômes de l'Envie et de l'Abondance qui s'évanouissent comme des ombres.

Le modèle de l'autre tombeau, qui figurait au même Salon, est perdu et nous n'en possédons même pas de description. Ce monument était destiné au fils du feld-maréchal Michel Mikhaïlovitch, le général-lieutenant prince Pierre Mikhaïlovitch Golitsyne, mort tragiquement en duel à trente-sept ans, le 14 novembre 1775. Il s'était signalé par sa bravoure dans les campagnes contre les Polonais et contre Pougatchev. Potemkine, le favori de Catherine II, l'aurait fait

1. Lami, *op. cit.*

2. Il a été donné en 1905, par M. Albert de Vandeul, descendant de Diderot,

tuer traîtreusement en duel pour se débarrasser d'un dangereux rival. Il était frère du prince Dmitri Mikhaïlovitch Golitsyne qui fut ambassadeur de Russie à Vienne pendant trente ans et fonda à Moscou l'hôpital Golitsyne.

Les œuvres les plus anciennes de Houdon que possède l'Ermitage sont deux bustes de jeunes filles signés et datés 1775 qui pro-



PROJET DE TOMBEAU POUR UN PRINCE GOLITSYNE
TERRE CUITE PAR HOUDON (1775)

(Musée du Louvre.)

viennent de la collection Golitsyne de Moscou, achetée en bloc par l'empereur Alexandre III en 1886. L'un d'eux est le buste de la « *Petite Lise* », l'ingénue qui en 1774, à l'occasion du mariage du comte d'Artois se fit offrir par la Ville de Paris une dot et un amoureux, pensant que « la ville fournissait de tout¹ ». Il est fait men-

1. Voici comment l'anecdote est racontée dans les *Mémoires secrets* : « En 1774 la ville, au lieu de donner des fêtes vaines en l'honneur du mariage de M. le comte d'Artois, imagina de marier des filles : de ce nombre était M^{lle} Lise. Lorsqu'elle se présenta pour se faire inscrire, on lui demanda où était son

tion de ces « deux têtes en marbre représentant la petite Lisse et l'autre une tête antique en marbre » dans la liste des œuvres de Houdon rédigée par l'artiste lui-même vers 1784. La collection Michel Ephrussi à Paris en possède des répliques plus tardives.



BUSTE DE JEUNE FILLE
(« LA PETITE LISE »)
MARBRE PAR HOUDON (1775)
(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

Le buste de Catherine II exécuté pour le comte Stroganov et les tombeaux de la famille Golitsyne avaient répandu en Russie le nom de Houdon qui, à partir de cette époque, reçoit dans son atelier la visite de presque tous les Russes de qualité de passage à Paris. Dans les lettres qu'il envoie à sa sœur à Moscou pendant son séjour en France en 1778, von Vizine¹, le premier poète comique de la Russie, parle de « son ami Houdon, le célèbre sculpteur » qui va mouler le masque de Rousseau.

Au Salon de 1777, Houdon expose le buste en plâtre du baron Vietinghoff, gouverneur de Riga. Ce grand seigneur russe faisait de fréquents séjours à Paris. Wille en parle dans son *Journal*² à la date du 28 décembre 1787 : « M. le baron Vietinghoff, aimable gentilhomme livo-

nien, m'est venu voir. Il vient d'Italie et paraît avoir beaucoup de connaissances dans les arts. » Il était gendre du célèbre maréchal Munich, favori de la tsarine Anna Ivanovna, et père de la non moins

amoureux. Elle répondit qu'elle n'en avait point, qu'elle croyait que la ville fournissait de tout, et la ville en effet lui choisit un mari. »

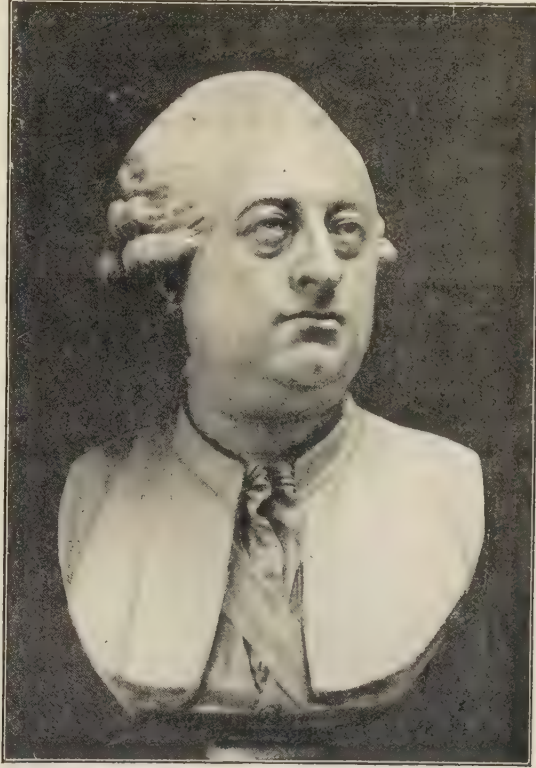
1. *Lettres de France de von Vizine à sa sœur, à Moscou*. Paris, Champion, 1888.

2. *Journal de Wille*. éd. Duplessis, t. II, p. 164.

célèbre baronne de Krüdener dont le mysticisme exalté exerça une grande influence sur l'imagination de l'empereur Alexandre I^{er}. D'après les renseignements qui m'ont été communiqués avant la guerre par le Dr Neumann, directeur du musée de Riga, l'original en marbre de ce buste serait conservé à Fokkenhof, en Livonie, dans la famille Vietinghoff. On en connaît trois répliques en plâtre : au château de Marienburg en Livonie, au musée de la cathédrale et au Cercle municipal de Riga.

II

C'est en 1778 que commencent les relations de Houdon avec l'impératrice Catherine II : par l'intermédiaire de Grimm, son agent à Paris, elle lui commande d'abord trois bustes et la statue assise de Voltaire, puis en 1781 le buste de Buffon ; en 1784 elle se décide à acheter la célèbre *Diane* en marbre, destinée primitivement au duc de Saxe-Gotha.



BUSTE DU BARON VIETINGHOFF
PLÂTRE PAR HOUDON (1777)

(Musée de Riga.)

La correspondance de Grimm et de Catherine II, que les historiens de Houdon semblent avoir presque complètement ignorée jusqu'à présent, bien qu'elle ait été publiée en 1878, 1881 et 1885 dans les tomes XXIII, XXXIII et XLIV du *Recueil de la Société d'Histoire russe*¹, nous permet de retracer par le menu l'histoire de ces commandes et d'élucider l'énigmatique acquisition de la *Diane*.

On sait que Catherine II professait la plus grande admiration

1. *Sbornik Rousskago Istoritcheskago Obchtchestva.*

pour Voltaire, avec qui elle entretenait une longue correspondance. Elle lui achetait des cargaisons de montres de Ferney, et en revanche le patriarche claironnait aux quatre coins de l'Europe la gloire de la « Sémiramis du Nord », que dans le privé il appelait plus familièrement « la Cathau¹ ». En apprenant sa mort, elle écrit à Grimm le 20 juin 1778 : « Jusque-là j'espérais que la nouvelle de la mort de Voltaire était fausse; mais vous m'en avez donné la certitude et tout de suite je me suis senti un mouvement de découragement universel et un très grand mépris pour toutes les choses de ce monde. Le mois de mai m'a été très fatal : j'ai perdu deux hommes que je n'ai jamais vus, qui m'aimaient et que j'honorais : Voltaire et milord Chatam. Longtemps, longtemps et peut-être jamais, surtout le premier, ne seront-ils remplacés par des égaux et jamais par des supérieurs, et pour moi ils sont irréparablement perdus; je voudrais crier. »

Dans une autre lettre du 1^{er} octobre 1778, elle exprime à nouveau toute sa gratitude pour le philosophe dont elle se proclame l'élève : « Au reste, c'est mon maître; c'est lui ou plutôt ses œuvres qui ont fourni mon esprit et ma tête. Je vous l'ai dit plus d'une fois, je pense : je suis son écolière. Plus jeune, j'aimais à lui plaire; une action faite, il fallait, pour qu'elle me plût, qu'elle fût digne de lui être dite et tout de suite il en était informé; il y était si bien accoutumé qu'il me grondait, lorsque je le laissais manquer de nouvelles et qu'il les apprenait d'autre part. »

Elle tient à honneur de glorifier sa mémoire. Mais sous quelle forme? Acheter sa bibliothèque et ses papiers, souscrire pour cent exemplaires à l'édition complète de ses œuvres, lancée par le libraire Panckoucke², c'est trop peu à son gré. Il semble qu'elle ait songé un moment à réclamer son corps et à lui élever un tombeau en Russie. Elle écrit à Grimm le 20 juin 1778 : « Pourquoi ne vous êtes-vous point emparée, vous, de son corps et cela en mon nom? Vous auriez dû me l'envoyer, et morgué! vous avez manqué de tête pour la première fois dans votre vie en ce moment; je vous promets bien qu'il aurait eu la tombe la plus précieuse possible; mais si je n'ai point son corps, au moins ne manquera-t-il pas de monument chez moi. »

Mais bientôt elle s'arrête à l'idée de reconstituer scrupuleusement le château de Ferney dans son parc de Tsarskoïé-Sélo. Elle mande

1. *Mémoires secrets*, 13 novembre 1775.

2. L'édition fut reprise plus tard par Beaumarchais.

à Grimm le 19 octobre 1778 : « S'il vous plaît, faites-moi avoir la façade du château de Ferney et, s'il est possible, le plan intérieur de la distribution des appartements. Car le parc de Tsarsko-Sélo n'existera pas ou bien le château de Ferney viendra y prendre place. Il faut encore que je sache quels appartements du château sont vers le nord et quels vers le midi, levant et couchant ; il est encore essentiel de savoir si l'on voit le lac de Genève des fenêtres du château et de quel côté ; il en est de même du mont Jura. Autre question : y a-t-il une avenue au château et de quel côté ? » Le 30 novembre, elle lui écrit encore à propos du paiement de la « bibliothèque patriarcale » : J'espère que tout ce que je vous ai mandé de la bâtisse du *nouveau Ferney* aura mis l'esprit de M^{me} Denis dans une assiette tranquille. Mais il faut que vous me fassiez savoir comment chaque chambre du château était meublée et à quoi elle servait, afin que ma *santa casa* puisse, ainsi que celle de Lorette, représenter au vrai. Or, envoyez-moi votre jugement signé et contre-signé si cette idée n'est pas meilleure que celle de tombe et de tel autre monument dont l'univers regorge pour de bien moindres sujets. »

Grimm lui ayant envoyé son approbation, elle lui répond le 5 février 1779 : « J'attendais, avec autant d'impatience que M^{me} Denis les diamants, ce que vous diriez de l'idée du *nouveau Ferney* ; à présent que vous l'approuvez, je me rengorge et je verrai plan et modèle avec le plus grand plaisir. Vous paierez pour le modèle tout ce que vous jugerez convenable et rien de plus parce que je ne veux pas qu'on me taxe d'afficher la magnificence ; je hais toute affiche. » Le 7 mai elle annonce que les plans, dressés par un certain M. Racle, sont arrivés : « Nous sommes à les étudier ; puis viendra le compas et puis nous imaginerons où... Pour Wagnière — ajoute-t-elle (c'était le secrétaire de Voltaire qu'elle avait attaché à son service pour ranger la bibliothèque du patriarche), — je n'en ai pas grand besoin jusqu'ici parce que je suis encore à chercher la place de la bâtisse. »

Ce projet de construction d'un « nouveau Ferney », où devait se dresser, au milieu de sa bibliothèque reconstituée, la statue debout du philosophe, ne fut jamais réalisé¹. Catherine se contenta de com-

1. Ce projet est mentionné dans le prospectus de la célèbre estampe de Moreau le jeune, représentant le couronnement de Voltaire : « L'Impératrice de Russie », y est-il dit, « fait construire dans son palais le château de Voltaire, sur le modèle et les mêmes proportions que celui de Ferney. »

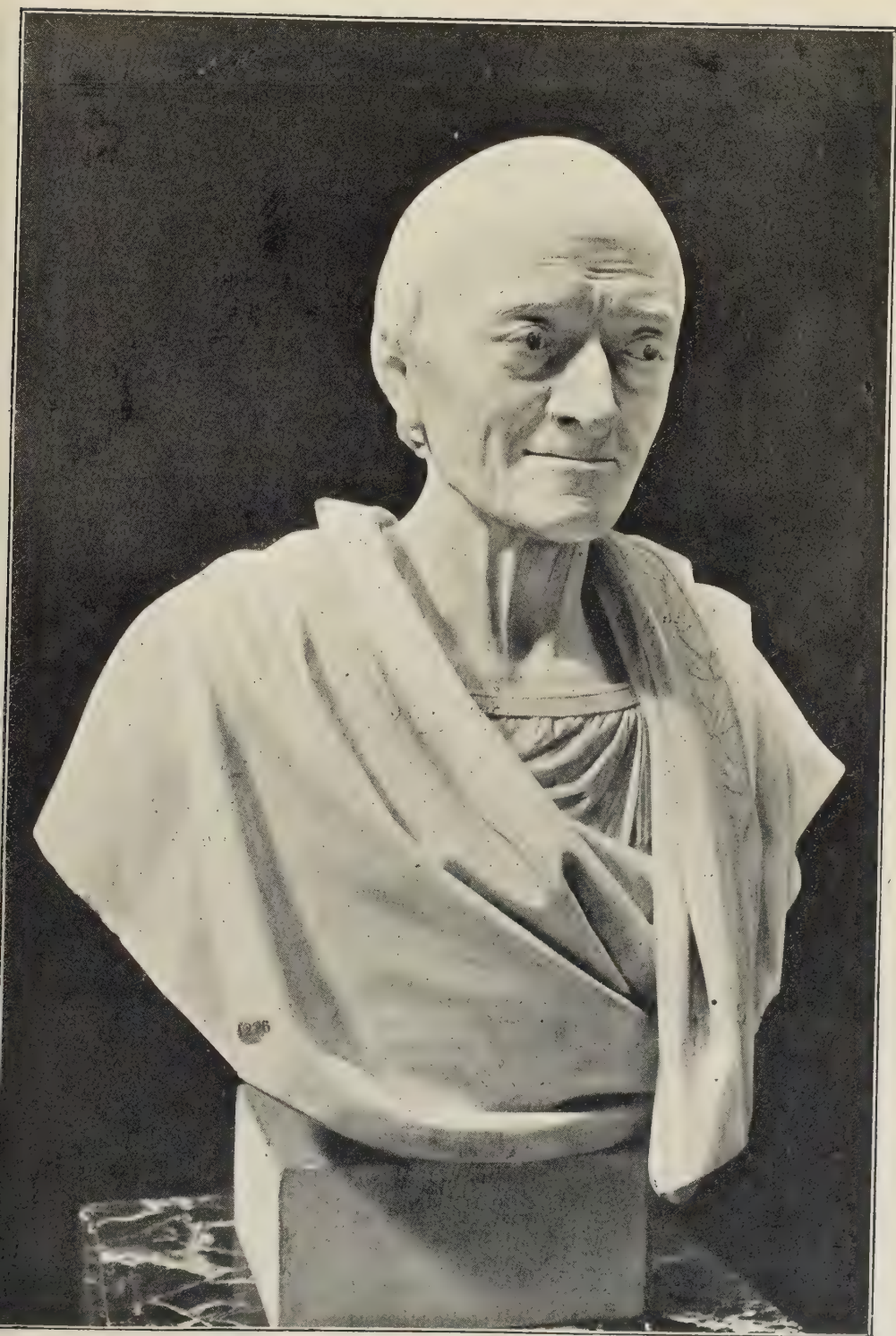
mander à Houdon trois bustes de Voltaire, « de différents costumes », et une réplique de la statue offerte par M^{me} Denis à la Comédie-Française.

Ces bustes et cette statue sont aujourd'hui au musée de l'Ermitage. Les trois bustes, qui sont datés de 1778, l'année même de la mort de Voltaire, existent en de très nombreux exemplaires. Le plus précieux, en marbre, que Catherine avait commandé dès le mois d'avril 1778, représente le philosophe drapé à l'antique, avec une toge jetée sur son épaule. Il porte cette inscription : « Ordonné par S. M. l'Impératrice de toutes les Russies. Fait par Houdon en 1778 ¹ ». Le second, en bronze, dont il existe deux répliques à Pétrograd, l'une en marbre chez le comte Stroganov, l'autre en bronze, chez le prince Kotchoubey, représente Voltaire chauve, sans draperie. Le troisième, en marbre, d'exécution médiocre, représente le philosophe en perruque. Ce n'est pas le buste original envoyé à l'impératrice par Houdon : car la correspondance de Grimm nous apprend qu'il était en plâtre. Grimm écrit le 8 novembre 1778 : « Votre Majesté Impériale trouvera ci-jointe la quittance de M. Houdon sur les deux mille livres que j'ai reçues du cabinet impérial pour les deux bustes de Voltaire, l'un en *bronze*, l'autre en *plâtre*. J'espère que les deux bustes sont heureusement rendus aux pieds de Votre Majesté. Celui qu'Houdon fait en *marbre* avance beaucoup. Je compte qu'il sera prêt avec la fin de l'année, exposé en public pendant les mois de janvier et février comme chose appartenant à notre auguste Impératrice, afin de satisfaire la vanité de l'artiste et en mars il prendra la route de Rouen pour être rendu à sa destination par le premier vaisseau. »

Catherine II préférerait nettement le buste sans perruque : « Vous connaissez, écrit-elle à Grimm, le 1^{er} octobre 1778, mon aversion pour les perruques et surtout pour les bustes à perruques; il me semble toujours que toute perruque est mise pour rire »; et le 30 octobre, revenant sur le même sujet : « Je vous ai déjà mandé l'arrivée des bustes de Houdon et comme quoi je ne cessais de regarder celui sans perruque, tandis que celui en perruque ne m'intéressait nullement ². »

1. Catherine écrit à Grimm le 13 avril 1778 : « Vous me ferez un vrai plaisir de commander le buste de Voltaire. Je suis bien fâchée de savoir sa santé encore altérée par son voyage à Paris. »

2. Le plus bel exemplaire en marbre du buste de Voltaire, sans perruque, est celui qui a passé de la collection John Bridge entre les mains de l'antiquaire parisien Ch. Brunner et qui appartient aujourd'hui à M. Guinlé, à Rio de Janeiro. Il est signé « *Houdon 1778 sculpsit* ».



BUSTE DE VOLTAIRE, MARBRE PAR HOUDON (1778)

(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

Tel n'était pas le goût de Frédéric II qui, sur les conseils de d'Alembert, choisit le buste de Voltaire en perruque, « moins pittoresque, mais plus ressemblant », pour l'offrir en 1781 à l'Académie des Sciences de Berlin.

Sachant le culte de Catherine II pour Voltaire, Grimm n'avait pas manqué de lui faire savoir qu'Houdon était chargé par M^{me} Denis de faire la statue du philosophe. Il lui mande le 8 novembre 1778 : « M^{me} Denis en fait faire une statue de grandeur naturelle, drapée à l'antique, assise dans un fauteuil à l'antique, dont elle veut faire présent à l'Académie française; le modèle m'en a paru charmant. Si Houdon recevait l'ordre de faire la statue de Voltaire debout pour orner le monument que Votre Majesté lui destine, je crois qu'il en mourrait de joie et de vanité. »

Averti du désir de l'impératrice et escomptant une commande, Houdon s'empessa de lui envoyer deux reproductions en bronze doré de sa maquette en terre cuite, conservée au Musée municipal de Versailles¹. Le 14 mai 1780, elle écrit à ce sujet à Grimm : « J'ai eu deux Voltaire assis par Houdon, sur l'un desquels il est marqué qu'il est envoyé par l'auteur; l'autre, je l'ai donné à M. le grand chambellan. Pour payer cela, il faut que je vous envoie de l'argent et nommément cent louis pour le Voltaire assis, vingt mille livres pour le Voltaire futur que vous ne commanderez pas avant que vous ne serez sûr que la nièce n'en veut pas. »

L'exemplaire que Catherine déclare avoir donné à son chambellan Chouvalov est perdu; mais la statuette offerte en hommage à Catherine s'est retrouvée après de curieux avatars chez M. Boulytchev à Pétrograd. Elle porte sur son piédestal cette inscription : « Présenté à Sa Majesté Impériale par son très humble et très obéissant serviteur Houdon ». Après la mort de Catherine, elle fut sans doute oubliée dans un coin de l'Ermitage et en 1852 l'empereur Nicolas I^{er} la fit vendre aux enchères avec tout un lot d'œuvres d'art dont quelques-unes étaient de grande valeur. Le comte André Pavlovitch Chouvalov, maréchal de la noblesse de Pétrograd, s'en rendit acquéreur pour la somme dérisoire de 15 roubles et, malgré les offres du duc de Morny qui voulait l'acheter en 1855 pour 50 000 francs, il la légua à sa fille Marie Andréevna Boulytchev.

Le « petit Voltaire en bronze doré », qui est la première pensée

1. Un petit plâtre, représentant Voltaire assis, daté 1778, a passé en vente à l'Hôtel Drouot le 15 mars 1916.

de la grande statue de marbre, en diffère par certains détails : le fauteuil est plus haut, l'attitude du philosophe plus compassée. Dans la rédaction définitive en marbre, la figure est penchée en avant, ce



STATUE DE VOLTAIRE, MARBRE PAR HOUDON (1781)

(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

qui lui donne plus de vie. Il semble que le vieillard, qui assiste frémissant à son apothéose, va se lever.

Cette maquette plut certainement à Catherine : car elle renonça à l'idée de commander à Houdon un Voltaire debout, comme il en

avait été question d'abord, et se contenta de lui demander une réplique de la statue assise exécutée pour M^{me} Denis. Dans une lettre à Catherine du 18 septembre 1780, Grimm rend compte du « paiement de la statue en marbre de *Voltaire assis* qu'Houdon est transporté de consacrer à l'immortelle protectrice des arts ». La statue fut expédiée à Pétersbourg en 1783 et mise en place l'année suivante dans un pavillon du parc de Tsarskoïé-Sélo transformé en « salle des Antiques ». Le 19 mai 1784, Catherine écrit à Grimm : « Écoutez, souffre-douleur, ce que j'ai à vous conter. La statue de Voltaire faite par Houdon a été déballée et placée dans le *salon du matin*¹ : là elle est entourée de l'Antinoüs, de l'Apollon du Belvédère et de quantité d'autres statues, dont les moules sont venus de Rome et qui ont été jetées en fonte ici. Quand on entre dans ce salon, à la lettre on perd la respiration et, ô merveille ! la statue de Voltaire faite par Houdon n'est point déparée par tout ce qui l'entoure. Voltaire est très bien placé là : il contemple tout ce qu'il y a de plus beau en statues antiques et modernes. »

Peu s'en fallut que cette admirable statue qui, comme le disait Catherine, supporte sans faiblir le voisinage des plus beaux antiques, ne fût stupidement détruite. Le tsar Paul I^{er}, qui haïssait de parti pris tout ce que sa mère avait aimé, entra un jour en fureur à la vue de la statue du philosophe et donna l'ordre de briser immédiatement « ce singe » en morceaux². Le comte A.-P. Chouvalov réussit à grand'peine à la sauver en la cachant dans les caves du palais de Tauride. Sous Alexandre I^{er}, elle fut transférée au palais de l'Ermitage, dans la salle où se trouvait la bibliothèque du philosophe. C'est là que la vit le comte Joseph de Maistre qui en parle dans ses *Soirées de Saint-Pétersbourg*. « La statue de Voltaire, écrit-il, est placée au fond de la bibliothèque et semble l'inspecter. »

De tous les écrivains français, Buffon était peut-être après Voltaire celui que Catherine plaçait le plus haut dans son admiration. Elle écrivait à Grimm le 7 décembre 1779 : « J'en viens aux *Époques de la Nature* : parlez-moi de cela. *Ja, das kann man wohl lesen*. Selon moi, voilà une hypothèse qui est jusqu'ici le *non plus ultra*

1. Ce pavillon, construit par Rastrelli, du temps d'Élisabeth, qui porte en russe le nom d'Outrennaïa Zala, était une des retraites favorites de Catherine.

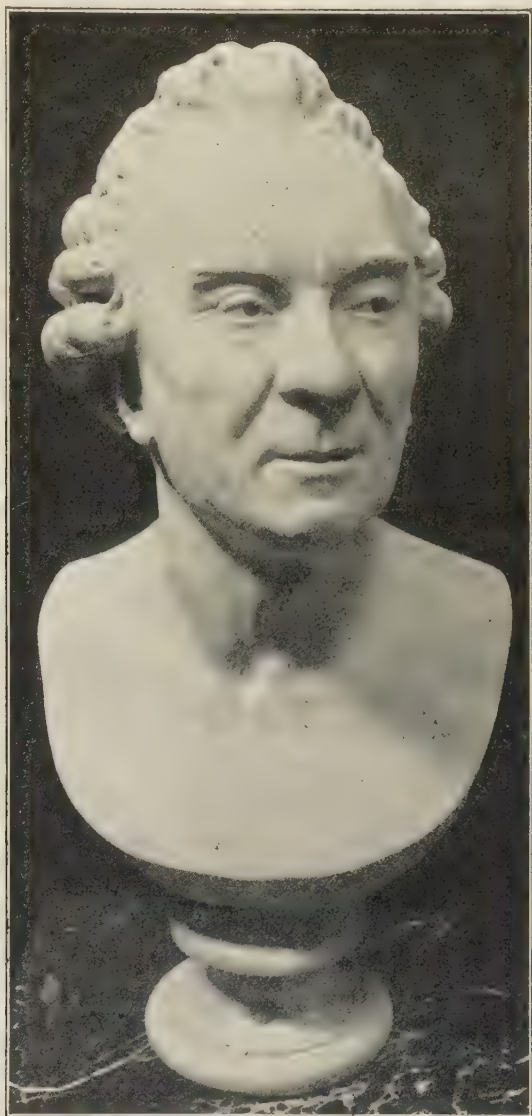
2. Dans ses *Soirées de Saint-Pétersbourg*, le comte Joseph de Maistre exhale sa rancune d'émigré contre le philosophe, mais ne peut s'empêcher d'admirer le réalisme de l'œuvre d'art : « Il y a autant de vérité dans cette tête qu'il y en aurait dans un plâtre pris sur un cadavre. » (4^e Entretien, p. 90.)

de l'esprit ou plutôt du génie humain. Newton fit un pas de géant ; en voilà un second. Monsieur, ce livre-là m'a rendu de la cervelle...

Ah! monsieur, l'hypothèse buffonienne remue et secoue les têtes. »

Non contente de lui envoyer la collection complète des médailles d'or de son règne, de précieuses fourrures de Sibérie, des bracelets trouvés sur les bords de l'Irtych, elle veut lui faire une place, à côté de Voltaire, dans son Panthéon de grands hommes et le 6 juillet 1781, elle écrit à Grimm : « Une chose dont je vous prie, c'est de me faire avoir le buste en marbre blanc de M. de Buffon, et donnez cela, s'il vous plait, à faire à Houdon. Outre cela, sachez que M. de Buffon a une place très distinguée dans ma tête et que je le regarde comme la première tête du siècle dans son genre. » Le 10 juillet 1781, elle revient à la charge : « Je vous répète ma prière de me faire avoir le buste de cet homme illustre. »

C'est le fils du grand homme qui se chargea de l'apporter lui-même à Saint-Petersbourg. « J'ai vu », écrit l'impératrice le 29 juin 1782, « le fils de M. de Buffon et l'ai reçu comme le fils d'un homme illustre, c'est-à-dire



BUSTE DE BUFFON
MARBRE PAR HOUDON (1782)

(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

sans aucune façon ; il a dîné avec moi à Tsarsko-Selo. Le buste de M. son père est placé à l'hermitage. »

Ce buste admirable, un des plus parfaits qu'Houdon ait jamais signés, a passé longtemps pour un portrait de d'Alembert et tous les critiques¹ se sont empressés de reproduire une erreur qu'il eût été facile d'éviter en comparant le buste de l'Ermitage à la réplique — d'ailleurs très inférieure — du Louvre².

Les effigies de Voltaire et de Buffon sont les seules commandes que Catherine ait faites à Houdon. Tout en étant la plus « gloutonne » des collectionneuses et la plus incorrigible des bâtisseuses, elle était médiocrement artiste et ne s'intéressait guère à la sculpture qu'au point de vue iconographique. Si la *Diane* de Houdon fait aujourd'hui partie des collections de l'Ermitage, c'est par un heureux hasard dont on eut quelque peine à la rendre complice. On sait que cette statue était destinée primitivement au duc de Saxe-Gotha³. Par suite de quelles circonstances changea-t-elle de destination ? C'est ce qu'ont ignoré jusqu'à présent tous les historiens de Houdon qui, faute de documents, ont échafaudé à ce sujet les hypothèses les plus fragiles et parfois les plus invraisemblables. La correspondance de Grimm, qui était l'agent à Paris à la fois du duc de Saxe-Gotha et de l'impératrice de Russie et qui servit en cette affaire d'intermédiaire, nous donne la clef de l'énigme.

Grimm mande en effet à Catherine le 27 janvier 1783⁴ : « Si Votre Majesté était curieuse de donner une compagne de voyage à son Voltaire, je lui offrirais pour le même prix qui a été payé pour cette statue, savoir vingt mille livres, la *Diane* que Houdon a faite pour le duc de Saxe-Gotha. Cette figure a une grande réputation : elle est aussi restée dans l'atelier de l'artiste à cause de la guerre. Actuellement que le moment de son départ approche, il me prend des transes terribles. Elle a les deux bras et la jambe droite en arrière en l'air, et malheureusement Gotha est au milieu des terres.

1. Cette erreur se retrouve notamment dans le *Dictionnaire des sculpteurs* de S. Lami, dans l'article de M. Verechtchaguine, qui, dans sa liste des Houdon de Russie, donne deux numéros (16 et 21) et deux noms (d'Alembert et Buffon) à un seul et même buste.

2. Les musées de Dijon et de Schwerin possèdent des plâtres originaux de ce buste, datés de 1781.

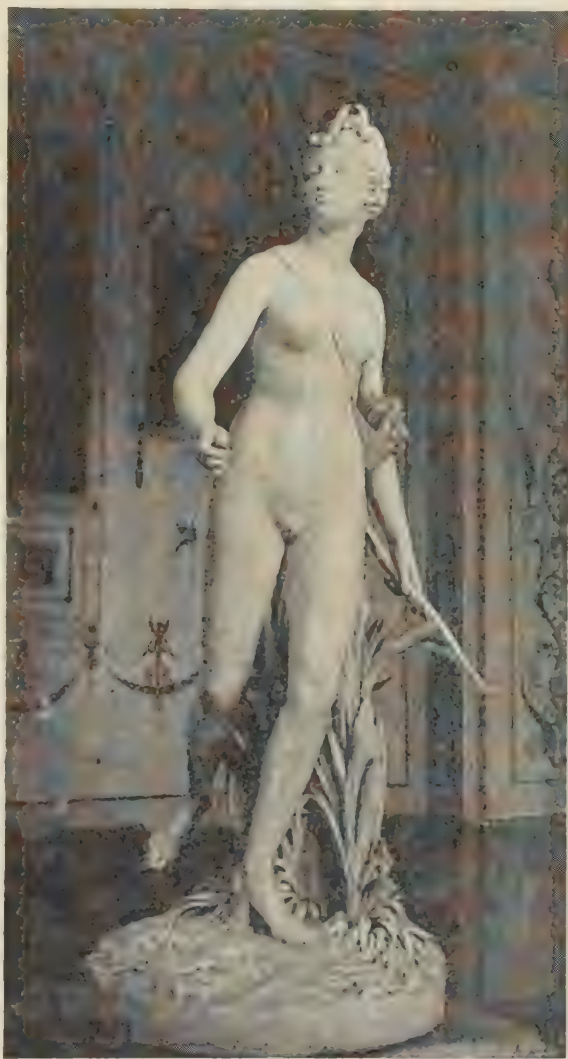
3. C'est ce qu'affirme formellement le livret du Salon de 1777 où était exposé le buste de la Diane : « Cette Diane doit être exécutée en marbre et placée dans les jardins de S. A. le Duc de Saxe-Gotha. »

4. *Sbornik*, t. XXXIV, p. 314.

En attendant qu'il devienne port de mer, il faudra faire voyager la statue par terre, au lieu que si elle était faite pour Votre Majesté, elle irait par eau du quai de Paris droit au quai de Saint-Petersbourg, comme j'espère que le Voltaire impérial ira, et ne me donnerait pas l'inquiétude mortelle de la voir arriver mutilée en Thuringe. Dans ce cas je disposerais le duc de Gotha à remplacer sa Diane en marbre par une Diane en bronze qui braverait toutes les secousses de Paris à Gotha et Votre Majesté aurait de quoi placer une belle déesse au milieu d'une rotonde ou d'un bosquet ou d'un des temples de Tsarskoié-Sélo ou de l'Hermitage ».

Il ajoute en post-scriptum, à propos du chevalier de Ribas qui allait quitter Paris et ne demandait qu'à se charger de commissions pour Pé-

tersbourg : « En conséquence je le charge non seulement comme une diligence de terre ou comme un chariot de poste, mais comme un navire et pour peu qu'il me demande encore des paquets, je lui mettrai dans une poche la statue de Voltaire appartenant à Votre Majesté et dans l'autre celle de Diane qu'il ne tient qu'à l'Impératrice



DIANE, STATUE EN MARBRE PAR HOUDON (1778)

(Musée de l'Ermitage, Pétrograd.)

d'avoir, si elle sait profiter à propos de ma peur et de mes inquiétudes. »

Malgré l'insistance de Grimm, Catherine II n'était pas très disposée à accepter. Elle se disait retenue par des scrupules : elle répond à Grimm le 9 mars 1783 : « Vous me ferez avoir la statue de Voltaire comme vous pourrez et la Diane je la demanderais, si je ne craignais de faire tort au duc de Saxe-Gotha. » Finalement elle se résigne : « S'il faut absolument que la Diane d'Houdon soit à moi, envoyez-la-moi. » (10 mai 1784.) La statue est expédiée à Pétersbourg. Mais Catherine met si peu d'empressement à la réclamer que le 5 novembre 1785 elle ne l'avait pas encore vue. C'est seulement le 23 juillet 1786 qu'elle écrit à Grimm qui insistait pour avoir son avis : « La Diane est depuis ce printemps à Tsarskoïé-Sélo ; ce Tsarskoïé-Sélo renferme bien des diableries, entre autres quantité de statues jetées en fonte d'après les moules de Rome. » C'est tout ce que lui inspira la vue du chef-d'œuvre de Houdon.

De ces documents, il résulte que Houdon s'est trompé lorsqu'il écrivait en 1793, dans sa *Lettre aux représentants du peuple* à propos de la statue de la *Philosophie*¹ : « La Russie en 1778 m'a payé le marbre de ma Diane 20.000 l. » A cette époque, la *Diane* de marbre était encore destinée au duc de Saxe-Gotha. C'est seulement en 1783 que Grimm proposa à Catherine II l'acquisition de cette statue, et en 1786 que la *Diane* vint rejoindre le *Voltaire* dans le « salon du matin » à Tsarskoïé-Sélo. En somme, si la Russie possède aujourd'hui ce chef-d'œuvre de la sculpture française du XVIII^e siècle, elle le doit moins à Catherine II qu'à Pierre le Grand, qui ne se doutait guère qu'en transportant sa capitale au bord de la mer, il facilitait l'importation des marbres : elle en est surtout redevable à Grimm qui s'entremet auprès du duc de Saxe-Gotha pour le faire renoncer à cette statue, auprès de Catherine pour la lui faire accepter.

Il existe trois répliques en bronze du marbre de l'Ermitage. Aucune n'est à Gotha, car le duc de Saxe-Gotha, frustré de l'original, se contenta modestement d'un plâtre. La première épreuve, fondue par l'artiste en 1782 pour son protecteur M. Girardot de Marigny, est aujourd'hui à Rio-de-Janeiro, chez M. Guinle, après avoir appartenu au marquis d'Hertford qui la fit placer sur les pelouses de Bagatelle et ensuite à M. Ch. Yerkes, de New-York. Le second exemplaire, qui est daté de 1790, est au Louvre, auquel il a été légué par

1. Cette lettre, découverte par M. Tuetey, a été publiée dans les *Archives de l'Art français*, 1907.

M. Léopold Goldschmidt. Le troisième, coulé seulement en 1839, après la mort de Houdon, mais sur le plâtre original de 1776, a été donné en 1884 au musée de Tours.

La statue de l'Ermitage l'emporte par la beauté de la matière, la splendeur d'un marbre dont les contemporains vantaient « la blancheur éblouissante, d'une pureté qui répond à merveille à celle de la Déesse ». Mais la démarche de la chasseresse paraît plus légère, plus aérienne dans les répliques en bronze. Le modèle était plutôt fait pour être traduit en métal. Pour l'exécution en marbre, il était nécessaire de donner à la statue des points d'appui et, par suite, de l'alourdir. C'est ce que remarquent et déplorent déjà très justement les *Mémoires secrets* (21 avril 1778) : « Il est dommage que cette attitude presque céleste, très bien exécutée en plâtre, ne puisse s'accommoder de la pesanteur du marbre. Le sculpteur sera obligé de l'appuyer contre un roseau et ôtera de la sorte à la figure son extrême légèreté. »



BUSTE D'ALEXANDRE LE GRAND
MARBRE PAR HOUDON (1784)
(Académie des Beaux-Arts, Pétersbourg.)

III

Au Salon de 1783, Houdon exposait, outre une réplique du magnifique buste de Buffon, « exécuté en marbre aux frais de Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies », le modèle en plâtre d'un buste d'*Alexandre le Grand* commandé par le roi de Pologne, Stanislas Auguste; le buste en bronze de *Madame la Princesse Dachkov*, directeur de l'*Académie des Sciences de Saint-Petersbourg*, et enfin deux bustes en marbre du général comte Saltykov et de son fils.

Le buste colossal d'Alexandre casqué, exécuté en marbre en 1784 pour le roi de Pologne, appartient aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg.

Le buste en bronze de la célèbre princesse Dachkov¹, dont le modèle en plâtre avait été exposé au Salon de 1781, est perdu. Peut-être le retrouverait-on à l'Académie des Sciences de Pétrograd, dont la princesse fut nommée « directeur » en 1783. Disgraciée par l'impératrice, elle avait fait en 1769 et en 1775 de longs séjours à l'étranger et particulièrement en France. C'est pendant son second séjour à Paris qu'elle fit faire son buste. « Houdon, le statuaire, » écrit-elle dans ses *Mémoires*, occupa une grande partie de mon temps : je posai devant lui pour mon buste en bronze grandeur nature. »

Des deux bustes en marbre des comtes Soltykov, le père et le fils, un seul, celui du fils, Ivan Petrovitch (1730-1805) qui se distingua pendant la guerre de Sept ans et fut, de 1797 à 1804, gouverneur de Moscou, s'est retrouvé chez M^{me} Miatlev à Pétrograd². Il passait autrefois pour un portrait du comte Tchernychev.

Les œuvres de Houdon postérieures à 1783 sont très rares en Russie. La galerie Iousoupov, à Pétrograd, qui est un véritable musée d'art français du XVIII^e siècle, possède cependant une réplique en marbre de la *Frileuse*. C'est probablement celle qui figura au Salon de 1796.

Bien que la gloire de Houdon ait pâli pendant la période troublée de la Révolution et de l'Empire, son nom conservait aux yeux des étrangers tout son prestige. Lorsqu'en 1814, après la débâcle napoléonienne, les souverains alliés entrèrent dans Paris, l'empereur Alexandre I^{er}, se souvenant sans doute de l'admiration de sa grand-mère pour le génial portraitiste de Voltaire et de Buffon, lui commanda son buste. Ce buste d'*Alexandre, empereur de Russie*, qui figura au Salon de 1814, est aujourd'hui perdu. C'est probablement la dernière œuvre du vieux sculpteur. Ainsi, le buste colossal de Catherine II en 1773, l'effigie de son petit-fils Alexandre I^{er} en 1814, marquent le commencement et le terme des rapports de Houdon avec la Russie.

LOUIS RÉAU

1. Le livret du Salon, écorchant son nom sans pitié, l'appelle la Princesse Achkow ou d'Aschkoff, comme si la première lettre de son nom était une particule nobiliaire.

2. Ce n'est pas, comme l'écrivit M. Benois, le portrait de Nicolas Ivanovitch Soltykov qui ne reçut le titre de comte qu'en 1790. Le livret du Salon de 1783 stipule qu'il s'agit des bustes en marbre « du général Soltikoff et du comte Soltikoff son fils, aussi général ».





BUSTE DU COMTE IVAN PETROVITCH SOLTYKOV

MARBRE, PAR HOUDON (1782)

(Collection Miatlev, Pétrograd.)

JEAN HENNECART

PEINTRE DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE



LETTRE ORNÉE DE DEUX C
DÉCORANT L' « INSTRUCTION
D'UN JEUNE PRINCE »

(Ms. 5104, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

CHARLES le Téméraire n'a pas été, comme son père Philippe le Bon, un amateur passionné des beaux livres. On compterait aisément les manuscrits de luxe qu'il fit exécuter. Reconnaissons, du reste, que le temps lui a manqué pour se livrer à ces pacifiques occupations. Violent et agressif, partisan enthousiaste de la chevalerie à une époque où il n'y avait plus de chevaliers, Charles de Bourgogne ne songea guère qu'aux

joutes et aux combats jusqu'au jour où, en 1477, il tombait devant Nancy, victime de son humeur querelleuse. D'autre part, s'il avait eu vraiment un goût prononcé pour les bonnes lettres et pour les belles « histoires », n'aurait-il pas trouvé de quoi le satisfaire dans l'admirable bibliothèque que son père lui avait léguée? Quelle qu'en soit la cause, les volumes qu'il a fait écrire et illustrer sont rares. Les artistes, toutefois, ne lui firent pas défaut. Plusieurs qui avaient été au service de Philippe le Bon demeurèrent en la même qualité auprès du nouveau duc. Si celui-ci ne leur fit décorer de miniatures qu'un fort petit nombre de manuscrits, du moins — les comptes sont là pour en témoigner — ne les laissa-t-il pas sans emploi.

Parmi les peintres qui semblent avoir joui de la faveur du duc Charles, il en est deux surtout dont les noms retiennent l'attention. Ce sont Jean Hennecart¹ et Pierre Coustain. Mais de tous ceux qui

1. On trouve le peintre Jean Hennecart désigné sous les noms de « Jehan Hennecart », de « Jehan Hennekart », de « Jehan Hennequart », et aussi de « Jehannin Hannequart ».

gravitent autour du Téméraire, aucun ne paraît plus près du maître que le premier de ces artistes. Déjà au temps de Philippe le Bon nous le voyons travailler à la préparation des « entremets » de Lille pour le mémorable banquet donné en cette ville le 17 février 1454 à l'occasion des « vœux du faisan ». Pendant douze jours il reçoit alors 16 sous à la journée. Treize ans plus tard, en 1467, il est qualifié « pointre et varlet de chambre » du duc de Bourgogne. En cette même année, qui est celle où mourut Philippe le Bon, les comptes nous le montrent se livrant à diverses besognes de son métier. Il exécute plusieurs patrons d'une croix d'or que le duc fait faire à Bruxelles. Il reçoit, en outre, des sommes d'argent « pour avoir colé une grant peaul de parchemin à une chimbale faicte sur papier, laquelle estoit notée ; item, pour avoir fait d'enluminure ung grant rolle de parchemin d'ung motet qui fu fait à la nativité de mademoiselle de Bourgoigne ; item, pour avoir fait deux patrons de faulcons pour en faire ung d'argent ; item, pour trois demi lances à mettre banières dessus le bringand de mondit seigneur à L'Escluze, et pour les avoir fait noires ; item, pour III lances qui furent faictes noires de peinture pour jouter à la feste de Bruges ; item, pour XII bastons noirs que les gens de mondit seigneur portoyent aux diz joustes ; item, pour une chimbale d'enluminure et de musique avec deux grans anges, et pour ung lut fait en parchemin d'enluminure et de musique à ung motet de Nostre Dame ».

L'année suivante, 1468, Jean Hennecart et son confrère Pierre Coustain exécutent cent vingt « grans blasons armoyez des armes dudit feu monseigneur [Philippe le Bon], miz et employez en ladite église de Saint-Donas », à Bruges. Puis, toujours en collaboration avec Pierre Coustain, Jean Hennecart, cette même année, reçoit 6 livres « pour ung tableau de bois de Dennemarche où estoient pains d'or et de fines couleurs les ymaiges de Nostre Dame et de saint Jehan et pour ung autre tableau armoyé des armes dudit feu [monseigneur Jaques de Bourbon] et pour l'escripture de l'épitaphe escripte dedens le carnin entre lesdiz deux tableaux ». C'est encore Jean Hennecart qui, en 1472, sera chargé de peindre des « estendars, banières, penons, guidons, cornectes », etc., et de faire « plusieurs patrons pour faire coings de nouvelles monnoies, au nombre de trente manières ».

Ces quelques extraits des comptes suffisent à montrer en quelle estime Charles le Téméraire tenait notre peintre. Aussi, lorsque le nouveau duc prend la résolution de faire orner de miniatures deux

exemplaires d'un traité de morale, n'hésite-t-il point à lui confier le travail.

Le nom de Jean Hennecart revient donc à maintes reprises dans les comptes de la maison de Bourgogne, ce qui a donné lieu de penser que celui qui le portait devait être un artiste de grand talent. Le comte Durrieu a même songé à lui attribuer hypothétiquement le célèbre retable de Saint-Bertin. En réalité, on ne connaissait aucune œuvre qu'on pût lui donner avec certitude. Cependant, en 1889, M. Durrieu croyait pouvoir lui faire honneur de trois miniatures qui décorent un manuscrit conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal¹. Plus récemment, en 1909, à une séance de la Société des Antiquaires de France, le même savant affirmait de nouveau sa conviction au sujet de l'illustrateur de ce manuscrit². Dès 1889, au moment où je publiais une notice du volume³, j'avais été amené moi-même à constater que le manuscrit paraissait répondre à la description qui en est faite dans les comptes de la maison de Bourgogne⁴; mais je voyais à l'identification du volume une objection que j'indiquerai plus loin et qui me semblait de nature à soulever des doutes très sérieux.

Le manuscrit dont il s'agit est coté 5104 à la Bibliothèque de l'Arsenal. Écrit sur vélin, le volume mesure 267 millimètres sur 188 et est décoré de trois grandes peintures aux fol. 5, 14 et 66. Seule, la première possède un encadrement qui entoure toute la page. Le texte que contient ce manuscrit n'est point inconnu : il en a été fait d'assez nombreuses copies. C'est une sorte de traité moral intitulé : *Instruction d'un jeune prince pour se bien gouverner envers Dieu et le monde*. Longtemps on l'a considéré comme un ouvrage de Georges Chastelain; mais C. Potvin n'a pas hésité à le comprendre dans les œuvres de Ghillebert de Lannoy, qu'il publia à Louvain en 1878. Il n'est pas bien sûr que Potvin ait raison; mais ce qui l'a conduit à songer à Ghillebert de Lannoy est certainement le prologue que l'auteur a mis en tête de son livre, étrange prologue dont il sera d'autant moins hors de propos de donner un résumé que

1. *Les Manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Cheltenham*, dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1889, p. 403.

2. *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1909, p. 264.

3. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, tome V (1889), p. 58.

4. Archives départementales du Nord : Série B, Chambre des comptes de Lille, 2081.

c'est à ce prologue que l'enlumineur a emprunté le sujet de ses deux premières miniatures. Quant à la dernière peinture, elle illustre un petit traité d'*Enseignements d'un père à son fils*, qui accompagne souvent l'*Instruction d'un jeune prince*.

Pour acquérir honneur et bonne renommée, un vaillant chevalier des marches de Picardie résolut d'entreprendre un long voyage en Prusse et en Livonie. Après y avoir séjourné quelque temps il s'embarqua à Dantzig pour rentrer dans son pays; mais une violente tempête le contraignit d'aborder sur les côtes de Norvège. Dans l'attente des vents favorables il se passa bien des mois, pendant lesquels le chevalier explora la contrée. Un jour qu'il visitait un prieuré dédié à saint Olaf, son clerc découvrit au creux d'un mur du monastère un cahier de parchemin mal écrit et tout effacé. Après quelques essais de déchiffrement, celui-ci déclara à son maître que ce devait être un extrait de chroniques et reçut aussitôt l'ordre de le traduire en français. Voici ce que contenait le cahier :

En l'an 1231, après la mort du roi Ruthegheer, son fils Ollerich commença de régner sur la Norvège et prit pour femme la princesse Lutheghaart, fille du roi de Pologne, laquelle lui donna plusieurs enfants dont l'aîné fut nommé Rodolphe. Or, une grave maladie survint au roi Ollerich, si grave que les médecins ne savaient quel remède y apporter. Lorsqu'il apprit la maladie du roi, un chevalier, son sujet, nommé Foliant de Ionnal, vint le visiter. Pendant de longues années il l'avait fidèlement servi; mais, Ollerich ayant abandonné la voie droite que doivent suivre les princes, Foliant de Ionnal l'avait quitté. En revoyant son vieux serviteur, le moribond fut joyeux, il lui parla doucement; puis, lorsqu'il eut pris ses dernières dispositions, il le supplia et lui commanda, par l'amour qu'il lui portait, de mettre par écrit pour son fils Rodolphe les règles de conduite qu'un bon prince doit tenir pour acquérir la grâce de Dieu, une bonne renommée et l'amour de ses peuples. Foliant ayant promis d'accomplir la volonté de son maître, Ollerich fit appeler son fils, lui fit connaître l'ordre qu'il avait donné au chevalier et le pria d'ajouter foi entière à ses conseils. Ce furent là les dernières paroles d'Ollerich. Dès que les obsèques royales furent célébrées, le nouveau monarque Rodolphe pressa Foliant de lui présenter, au jour de son couronnement, le livre que son père avait commandé pour son enseignement. « Après moult d'ymaginacions et pensées sur ce eues », le vieux chevalier parvint, en effet, à composer pour la date fixée un traité de tout ce qui est nécessaire et

profitable à un jeune prince pour se bien gouverner envers Dieu et le monde.

Telle est la mise en scène imaginée par l'auteur pour présenter son livre au lecteur. Il est à peine besoin de faire remarquer que tout dans ce récit romanesque est de pure fantaisie. Jamais il n'y eut en Norvège de rois portant les noms de Ruthegheer, d'Ollerich et de Rodolphe. Le nom de l'auteur du livre, *Foliant de Ionnal*, n'est pas plus réel ; mais c'est ce nom de Ionnal qui, pour C. Potvin, a été un trait de lumière et lui a fait attribuer l'ouvrage à Ghillebert de Lannoi : *Ionnal*, c'est *Lannoi* lu à rebours. Quant à *Foliant*, Potvin l'explique par ce fait que l'auteur présumé avait mené une vie aventureuse, qu'il avait fait beaucoup de folies. Peut-être n'est-ce pas là le premier titre à invoquer pour un moraliste. Quoi qu'il en soit, l'explication de Potvin est ingénieuse, elle n'est pas entièrement convaincante, et le doute subsiste sur la personnalité de l'écrivain. Il n'en est pas de même pour ce qui concerne l'illustrateur. Malgré certaines contradictions apparentes, c'est bien, ainsi qu'on le verra, au peintre favori de Charles le Téméraire, à Jean Hennecart, qu'il faut attribuer les miniatures du manuscrit de l'Arsenal.

Le nombre des travaux d'art qui lui furent confiés et dont quelques-uns viennent d'être signalés suffirait presque à montrer que Jean Hennecart jouissait de la faveur du prince ; mais ces travaux ne sont pas les seuls, ni surtout les plus importants qu'il exécuta sur l'ordre du duc de Bourgogne. Lorsque, veuf deux fois déjà, Charles le Téméraire eut pris la résolution d'épouser en troisièmes noces Marguerite d'York, sœur d'Édouard IV et de Richard III, rois d'Angleterre, il décida de donner aux fêtes de son mariage une splendeur exceptionnelle. Les comptes, aussi bien que les *Mémoires* d'Olivier de La Marche, nous font connaître jusque dans ses moindres détails toutes les phases de cette solennité. Le mariage fut célébré à Bruges le dimanche 3 juillet 1468 et donna lieu à des joutes et à des banquets coupés d'« entremets » qui étaient de véritables représentations théâtrales d'un luxe inouï, tenant bien plutôt de la féerie que de ce que nous entendons aujourd'hui par tragédie, drame ou comédie. Des renseignements si précis que nous fournissent les comptes¹ sur ces féeries ou « entremets », on peut conclure que Jean Hennecart en fut le grand ordonnateur, sinon pour la machinerie, du moins pour la décoration.

1. Le registre renfermant ces comptes, jadis conservé à Lille, a été depuis transporté à Bruxelles.

Sans doute Jean Hennecart ne fut pas seul chargé de diriger le travail : il eut pour collaborateurs le peintre Pierre Coustain et aussi maître Jean Scalkin, chanoine de Saint-Pierre de Lille, homme fort habile, à qui avait été confiée la construction de toutes les machines, appareils, automates, etc. L'entreprise générale était placée sous la direction du poète et chroniqueur Olivier de La Marche, maître d'hôtel de Charles le Téméraire, et de Jacques de Villers, échanson de la duchesse de Bourgogne ; mais Jean Hennecart, dans les comptes, est toujours nommé le premier des artistes.

La besogne était, d'ailleurs, considérable, car ce n'est pas seulement la préparation des « entremets » qui incombait à Jean Hennecart et à ses compagnons : il fallut aussi peindre nombre de blasons, de bannières, de tableaux, de statues, de nefs, de châteaux en miniature, d'arbres, de fleurs, aussi bien au dehors que dans l'immense salle du banquet.

Il ne saurait être question de décrire, même d'une manière fort abrégée, des fêtes qui, commencées le 3 juillet 1468, ne se terminèrent que le 12 et dans lesquelles rien ne fut omis pour montrer la puissance et la munificence de celui qui venait de succéder au grand-duc d'Occident. Afin de donner pourtant une idée approximative des machines auxquelles collabora Jean Hennecart, j'indiquerai quelques-uns de ces jouets énormes qui charmaient au ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècle les personnages les plus augustes. A défaut de représentation des « entremets » de Bruges, on trouvera ici la reproduction d'une miniature montrant un « entremets », qui, sans égaler en splendeur ceux de Charles le Téméraire, fut néanmoins célèbre au ^{xiv}^e siècle. Il figurait au banquet offert par Charles V à son oncle l'empereur Charles IV, quand celui-ci vint, en 1378, lui rendre visite à Paris. Le sujet en était la croisade et, plus spécialement, la prise de Jérusalem.

Pendant les dix journées et les dix nuits que durèrent les fêtes du mariage de Charles le Téméraire, il n'y eut pas moins de six banquets avec « entremets ». Le soir même des noces, trois « entremets mouvans », c'est-à-dire animés, furent représentés.

On vit d'abord s'avancer dans la salle une licorne haute comme un cheval. Sur son dos était un léopard tenant dans sa patte gauche la bannière d'Angleterre et dans la droite une fleur de marguerite fort bien faite et peinte d'or de Chypre, galante allusion au nom de l'épousée. On amena la licorne devant le duc de Bourgogne, et là, l'un des maîtres d'hôtel prit la marguerite et, s'agenouillant, la

présenta au duc avec un compliment. Quelques instants après, un lion fit son entrée dans la salle du festin : il était aussi grand que le plus grand destrier du monde et richement peint en or, tout le poil et le corps fait de feuilles d'or fin, et portait une couverture de



« ENTREMETS » DU BANQUET OFFERT PAR LE ROI CHARLES V
A L'EMPEREUR CHARLES IV EN 1378

EMBARQUEMENT DE PIERRE L'ERMITE POUR LA CROISADE ET PRISE DE JÉRUSALEM
MINIATURE DU XIV^e SIÈCLE

(Ms. fr. 2813, Bibliothèque Nationale, Paris.)

soie aux armes de Charles le Téméraire. Sur ce lion était assise M^{me} de Beaugrant : c'était la naine de Marie de Bourgogne, fille du duc, alors âgée de onze ans. Le lion, en chantant, fit le tour de la salle jusqu'à ce qu'il fût arrivé devant les mariés. Là il s'arrêta, et le même maître d'hôtel qui avait présenté la marguerite s'agenouilla

et fit un compliment à la nouvelle duchesse. Le compliment fini, deux nobles chevaliers, M. de Ternant et messire Tristan de Toulangeon, prirent M^{me} de Beaugrant et, la déposant sur la table, l'offrirent à la duchesse de Bourgogne, qui la reçut « très humainement ». Alors le lion recommença sa chanson et s'en alla. Après le lion vint un dromadaire d'environ neuf pieds de haut, si habilement fait qu'il semblait être vivant. Il était monté par un Maure, richement habillé d'or et de soie, assis entre deux paniers dont il tirait des oiseaux aux plumes couvertes d'or et de peintures, qu'il distribuait aux dames et aux demoiselles.

Le lendemain lundi 4 juillet, furent représentés avec un luxe incroyable les quatre premiers des douze travaux d'Hercule. Puis, un grand griffon fit son entrée dans la salle, remuant les ailes et la tête, comme s'il eût été en vie, et ouvrant le bec d'où sortaient des oiseaux qui s'envolaient sur les assistants.

L'« entremets » du mardi 5 juillet fut sans doute le plus étonnant. Au milieu de la salle avait été élevée une tour aussi haute que la salle elle-même, construite sur le modèle de celle que le duc Charles avait fait édifier à Gorkum lorsqu'il n'était encore que comte de Charolais : elle mesurait quarante-six pieds de haut et était toute peinte d'or, d'azur et d'argent. Dès que les convives se furent assis, un guetteur qui se tenait dans l'échauguette sonna du cor. Aussitôt les quatre fenêtres, au plus haut de la tour, s'ouvrirent d'elles-mêmes et de chaque fenêtre s'élança un gros sanglier tenant une trompette et une bannière de Bourgogne. Les sangliers sonnèrent longuement, puis disparurent. Sur un nouvel appel du guetteur, sortirent trois chèvres et un bouc. Le bouc jouait de la trompette et les chèvres du chalumeau. Ils exécutèrent un motet et s'en retournèrent comme ils étaient venus. Pour la troisième fois le guetteur appela, disant qu'il mandait ses joueurs de flûte : quatre loups apparurent aux fenêtres ayant chacun une flûte et jouèrent une chanson, puis s'en allèrent comme les autres. Le guetteur alors demanda ses chantres, et cette fois ce furent quatre gros ânes qui sortirent et entonnèrent une chanson en triolets.

Autour de cette gigantesque machine régnait une sorte de balcon ou galerie circulaire sur laquelle s'ouvrait une porte. A l'appel du guetteur, un singe, venant de l'intérieur de la tour, bondit sur le balcon, faisant mille grimaces et paraissant fort surpris de voir une si nombreuse assistance ; six autres singes suivirent. C'étaient, nous disent les comptes, « six habiles compagnons, habillés comme

singes ». En s'avancant dans la galerie ils découvrirent un mercier endormi auprès de son éventaire, qu'ils pillèrent. L'un prit un tambourin, l'autre un flageolet, celui-ci un miroir, celui-là un peigne. Quand tous furent pourvus, le singe qui s'était emparé d'un tambourin commença à jouer un air fort joyeux. Chacun se prit à danser une moresque, et, ainsi dansant et faisant force singeries, ils « firent le tour autour de la tour », comme dit Olivier de La Marche. Après quoi ils partirent en gambadant.

Le lendemain mercredi il n'y eut point d'« entremets »; mais le jeudi 7 les fêtes recommencèrent par la représentation des cinquième, sixième, septième et huitième travaux d'Hercule. Le jeûne du vendredi et du samedi ne permettait pas qu'on se livrât aux réjouissances; elles reprirent le dimanche. Ce jour-là les quatre derniers travaux d'Hercule furent représentés avec une magnificence telle, que le spectacle ne fut accompagné d'aucun autre « entremets ».

Enfin, le lundi 11 juillet, veille de la clôture des fêtes et dernier jour de représentation théâtrale, on vit entrer dans la salle du banquet deux géants conduisant une baleine de soixante pieds de long et si haute, que deux hommes à cheval placés de chaque côté ne se fussent point vus par-dessus son dos. Arrivée en face du duc de Bourgogne, elle ouvrit la bouche, qu'elle avait fort grande, et il en sortit deux sirènes qui se mirent aussitôt à chanter une étrange chanson. On vit alors, comme attirés par le chant des sirènes, bondir l'un après l'autre hors de la baleine douze chevaliers de mer, qui sont des êtres moitié hommes et moitié poissons. A ce moment un tambourin se fit entendre dans le ventre même de la baleine : les sirènes se turent à ce bruit et commencèrent à danser avec les chevaliers de mer; mais bientôt une querelle causée par la jalousie s'éleva entre ces derniers, et une lutte s'ensuivit qui dura assez longuement. Pour y mettre fin les géants interviennent, ils séparent les chevaliers de mer et, les chassant devant eux, les font rentrer, ainsi que les sirènes, dans le ventre de la baleine. Le monstre alors referme la bouche et sous la conduite des géants s'achemine vers la sortie.

En rapportant avec quelques détails une partie, d'ailleurs minime, des fêtes à la préparation desquelles Jean Hennecart fut employé par Charles le Téméraire en 1468, j'ai eu surtout en vue de montrer qu'il était bien, à cette date, l'homme de confiance du duc. Et c'est précisément, semble-t-il, au moment où il était le plus occupé à exécuter et à surveiller cette besogne écrasante de peintures et de décorations de genres si divers, que son maître le chargea d'illustrer

pour lui deux copies de l'*Instruction d'un jeune prince*. Il y a là, du reste, un fait peut-être unique dans l'histoire de l'art au Moyen âge. On ne pourrait sans doute pas citer beaucoup d'autres exemples d'un artiste ornant en même temps de peintures *identiques* deux exemplaires *identiques* d'un ouvrage. Le fait est si anormal qu'on en voudrait douter, si nous n'avions sous les yeux la quittance de Jean Hennecart. Cette quittance est précieuse à plus d'un titre ; elle est vraiment un modèle de précision : tout y est décrit avec la plus minutieuse exactitude, depuis les encadrements des pages contenant des miniatures et les grandes lettres aux armes et à la devise du Téméraire jusqu'aux lettres à vignettes, aux lettres d'un point et de deux points, jusqu'aux simples paraphes d'or. Je dois ajouter que la description si méticuleuse de Jean Hennecart correspond très exactement au manuscrit de l'Arsenal. Il est donc fort naturel que le comte Durrieu ait cru devoir reconnaître dans les miniatures de ce manuscrit l'œuvre du peintre favori de Charles le Téméraire. Cependant, ainsi que je le disais en commençant, j'hésitais, malgré les apparences, à adopter entièrement la manière de voir de mon savant confrère et ami. Certains détails de la quittance de Jean Hennecart sont, en effet, assez troublants. La première qualité d'un compte est, à coup sûr, d'être juste, et le compte de notre enlumineur est manifestement inexact : je veux dire que le nombre des miniatures indiqué dans sa quittance n'est pas celui des peintures qui se trouvent réellement dans le manuscrit. Jean Hennecart dit qu'il a fait quatre miniatures pour les deux manuscrits identiques : il devrait donc y en avoir deux dans chaque exemplaire. Or, ce n'est pas deux miniatures qui décorent le manuscrit de l'Arsenal, mais trois. Il y a là une contradiction qui est bien de nature à faire naître des doutes.

Voici, d'ailleurs, la quittance de Jean Hennecart ¹.

« Je, Jehan Hennequart, varlet de chambre et pointre de mon très redoublé seigneur monseigneur le duc de Bourgogne, confesse avoir receu la somme de onze livres dix sept solz, du pris de quarante gros monnoye de Flandres la livre, qui deue m'estoit pour pluseurs lettres et histoires faittes en deux livretz de parchemin,

1. Archives départementales du Nord, série B, Chambre des comptes de Lille, n° 2081. — Cf. *Les Ducs de Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle*, par le comte de Laborde, 2^e partie, tome II, *Preuves* (1851), p. 223-224 ; — et *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790 : Nord*, tome IV, par le chanoine Dehaisnes (1881), p. 234.



LE ROI DE NORVÈGE, SUR SON LIT DE MORT, ORDONNANT A L'AUTEUR
DE COMPOSER L' "INSTRUCTION D'UN JEUNE PRINCE".

MINIATURE, PAR JEAN HENNECART (1468)

(Ms. 5104, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris)

pareil l'un à l'autre, nommez l'*Instruction de joisne prinche*, ainsi que s'ensieult :

« Premièrement, pour deux histoires faictes es diz deux livretz, vigneté[e]s et parquées de rons compas remplis des armes de mondit seigneur, et les premières grandes lettres desdiz livretz faictes à la devise des armes et aux armes de mondit seigneur, de fin or, asur et de toutes les fines couleurs, au pris de XXXVI sols de deux gros dicte monnoye de Flandres le sol pour chascune histoire : font LXXII s.

« Item, pour la facion de deux autres grandes histoires, ensemble les grandes lettres faictes à la devise de monseigneur, sans vignette, au pris de XXIII s., telz que diz sont, pièce : font III l. XVI s.

« Item, pour seize lettres d'un point faictes es diz livrets, champiez d'asur, de rose et de flourettes de blanc, au pris de III s. le cent : font VIII d.

« Item, pour vingt lettres de deux poins faictes es diz deux livrets, champiées et florées comme les autres, à VIII s. le cent : font XIX d.

« Item, pour XX lettres grandes à vignettes, faictes de fin or et de toutes fines couleurs es diz livrets, à VI d. pièce : font X s.

« Item, pour la facion de II^e XXIII paraphes d'or champiez, fais es diz livrets, au pris de III s. le cent : font VI s. IX d.

« Le XX^e jour de septembre, l'an mil CCCC LXX. »

Jean Hennecart a donc fait « deux histoires... es diz deux livretz, vignetées et parquées de rons compas remplis des armes de mondit seigneur et les premières grandes lettres desdiz livretz faictes à la devise des armes et aux armes de mondit seigneur, de fin or, asur et de toutes les fines couleurs ». La description est de la plus rigoureuse exactitude, comme on en peut juger en examinant la première illustration du volume, c'est-à-dire celle qui est reproduite ici en héliogravure. L'artiste a fait deux « histoires » pour les deux manuscrits, donc une miniature dans chacun d'eux. En effet, il n'y en a qu'une dans le manuscrit de l'Arsenal qui répond à cette description.

Puis, Jean Hennecart a exécuté ensuite deux autres miniatures avec grandes lettres à la devise de Charles le Téméraire, mais sans vignettes, c'est-à-dire sans encadrement, et c'est bien ainsi que se présentent encore les deux autres miniatures. Mais, si Jean Hennecart n'a fait que deux miniatures sans encadrement, il ne devrait s'en trouver qu'une dans chaque manuscrit, et, comme je l'ai dit déjà, il y en a deux dans l'exemplaire de l'Arsenal. Il semble donc

qu'il y ait ici contradiction. La contradiction pourtant n'est qu'apparente. Il suffit, pour s'en convaincre, de faire le compte des sommes qui ont été versées à l'artiste. Les deux grandes miniatures avec encadrement lui ont été payées à raison de 36 sous l'une, soit, pour les deux, 72 sous, ainsi que le porte la quittance. Quant aux deux autres sans encadrement, elles ne lui ont été payées que 24 sous l'une. Jean Hennecart devrait donc dire : « font 48 sous ». Mais il dit : « font IIII liv. XVI s. ». Or, 4 livres 16 sous, ou, si l'on veut, 96 sous sont justement le prix de quatre miniatures à 24 sous l'une. Il est de toute évidence que notre peintre a exécuté, non pas deux, mais quatre miniatures sans encadrement pour les deux volumes, soit deux dans chaque manuscrit. L'erreur de Jean Hennecart est manifeste. Il aurait dû dire qu'il avait fait, soit quatre miniatures, soit deux miniatures dans chacun des exemplaires. Le doute à cet égard est d'autant moins permis que le reste de la description est tout aussi exact què ce qui vient d'en être cité : le nombre des lettres à vignettes, des lettres d'un point et de deux points, des paragraphes d'or, correspond bien au double des ornements qu'on voit dans le volume qui a été conservé.

La première de nos trois miniatures, la plus importante, celle où l'on doit reconnaître expressément la main du peintre lui-même, représente le roi de Norvège sur son lit, qui sera bientôt un lit de mort. Devant lui, agenouillé, un bâton à la main, le vieux chevalier, son serviteur, reçoit l'ordre de composer le traité de l'*Instruction d'un jeune prince*. L'héritier du trône est debout près du chevet de l'agonisant. A côté de lui sont rangés les hauts dignitaires. Tous sont graves et tristes. Comme dans la plupart des tableaux du xv^e siècle, un chien, le lévrier royal, dort au premier plan. Habilement composée, cette miniature est certainement l'une des meilleures qu'ait produites l'équipe de peintres, originaires de la Flandre ou de l'Artois, formée pour satisfaire aux goûts artistiques de Philippe le Bon. C'est aussi la seule qui, dans le volume, ait reçu un encadrement, assez banal d'ailleurs dans son ensemble : il y faut noter cependant des ornements tout à fait inusités que la quittance de Jean Hennecart nomme des « rons compas ». L'un d'eux, celui du bas, contient les armes de Bourgogne, avec la Toison d'or et les « fusils ». Ces « fusils » d'or se retrouvent aussi dans l'ornement de la marge du côté; ils y enserrent les bâtons nouveaux chers au Téméraire, avec son mot : *Je l'ay emprins*, inscrit sur une banderole qui s'accorche au C redoublé, initiale du duc.

Moins remarquables sont les deux autres miniatures, du moins en certaines parties. Dans celle qui se trouve au fol. 14 et qui représente la remise du manuscrit de l'*Instruction* au jeune prince son estinataire, le décor, certes, est intéressant; mais on ne saurait



L'AUTEUR DU MANUSCRIT DE L' « INSTRUCTION »

REMETTANT SON LIVRE AU JEUNE PRINCE

MINIATURE PAR JEAN HENNECART

(Ms. 5104, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

méconnaître l'erreur de l'artiste qui a dessiné la tête du personnage placé à gauche du tableau. Il est bien difficile d'admettre qu'elle soit l'œuvre d'un peintre expérimenté. On peut croire que Jean Hennecart a exécuté lui-même et seul la première miniature du volume, puis que, suivant l'habitude constante des chefs d'ate-

lier, il a, dans les deux autres, composé les principales figures, laissant à ses aides ou à ses élèves le soin de parachever le tableau. Quant à la troisième miniature, celle du fol. 66, qui nous montre le père donnant ses *Enseignements* à son fils, bien que plus également soignée, elle ne nous en offre pas moins quelques défauts de proportions, et témoigne chez l'auteur d'une certaine maladresse qui lui fait placer son personnage principal, couvert d'une houppelande à grands ramages sur un fond de même sorte, si bien que vêtement et tenture se confondent malencontreusement.

Sans doute il est regrettable que le second exemplaire mentionné dans la quittance n'ait pas été retrouvé; mais on est en droit de croire qu'il était si semblable à celui que nous possédons encore qu'il ne nous aurait rien révélé de nouveau. A la vérité, la Bibliothèque Nationale possède bien un manuscrit identique au nôtre¹. Le texte est le même. Les miniatures sont certainement copiées sur celles de Jean Hennecart; mais l'art en est fort inférieur. Il n'y a point à la première image la décoration très particulière que l'auteur lui-même a pris soin de décrire si fidèlement dans sa quittance. Dans le manuscrit de l'Arsenal, seule la première « histoire » est entourée de riches ornements des marges : les trois miniatures de l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale possèdent des encadrements, encadrements similaires, de style classique, faits de points d'or, de rinceaux, de fleurs et d'oiseaux. Au bas de chaque miniature se voient des armes, peut-être ajoutées après coup; ce sont les armes de France : d'azur à trois fleurs de lys d'or. Les bordures de la tente et du lit, le toit de la maison dans la seconde miniature, sont semés de groupes de deux lettres, des I, semble-t-il, reliées par une cordelière. Le volume n'a donc point été fait pour Charles le Téméraire; et, bien qu'il soit contemporain de l'exemplaire illustré par Jean Hennecart, bien que les sujets des miniatures soient identiques, on ne saurait songer un seul instant à voir dans ce manuscrit le frère jumeau du nôtre.

J'ai dit plus haut que c'est vraisemblablement dans le temps même où Jean Hennecart était le plus occupé à la préparation des « entremets » de Bruges, au cours de l'été de l'année 1468, qu'il fut chargé d'illustrer les deux exemplaires de l'*Instruction d'un jeune prince*. Sa quittance, il est vrai, n'est que du 20 septembre 1470; mais on sait combien il était dans les habitudes, au Moyen âge, de

1. Manuscrit français 1216.

laisser s'écouler des mois, souvent des années, entre le moment où un travail était achevé et le jour où l'auteur en recevait le paiement. Nous devons d'autant moins nous étonner de ce retard que c'est



LE PÈRE DONNANT SES ENSEIGNEMENTS A SON FILS

MINIATURE PAR JEAN HENNECART

(Ms. 5104, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

seulement à la même époque, c'est-à-dire en 1470, que furent également versées aux artistes les sommes qui leur étaient dues pour les travaux exécutés deux ans auparavant à l'occasion des fêtes de Bruges. Le fait n'a donc rien d'anormal; et certains détails de l'ornementation du volume peuvent nous aider à fixer d'une façon

assez précise la date à laquelle Jean Hennecart en exécuta les enluminures. Il convient d'abord de noter que Charles le Téméraire était déjà duc de Bourgogne quand le manuscrit reçut sa décoration, et que Philippe le Bon, son père, mourut le 15 juillet 1467. Charles le Téméraire, d'autre part, fut marié trois fois : d'abord, à Catherine de France, fille de Charles VII, morte en 1446; puis, le 30 octobre 1454, à Isabelle de Bourbon, qui mourut le 25 septembre 1465; et enfin, le 3 juillet 1468, à Marguerite d'York. Or, dans l'un des ornements des marges de la première miniature, ainsi que dans la grande lettre qui accompagne la seconde, le peintre a mis seulement l'initiale redoublée de Charles le Téméraire : deux C affrontés, ce qui signifie, sans aucun doute, qu'à ce moment le duc était veuf. Mais, quand l'artiste exécuta la dernière image du volume, le mariage de son maître avec Marguerite d'York était déjà célébré : aussi ne manqua-t-il point d'orner des initiales des deux époux, C et M. la grande lettre qui est au bas de cette peinture. Il n'est pas douteux que cette particularité équivaut à une date et que l'illustration du manuscrit n'a pu être commencée qu'après le 15 juillet 1467 et achevée qu'après le 3 juillet 1468.

En résumé, nous avons bien là une œuvre de Jean Hennecart, œuvre dont l'authenticité me semble indiscutable et qui nous permet de porter un jugement sur le talent d'un peintre fort goûté de Charles le Téméraire. Cette faveur du prince est-elle justifiée? Oui, certes, car il est très supérieur à la plupart des artistes, ses contemporains, aux gages de la maison de Bourgogne. On ne devra pas perdre de vue, d'ailleurs, qu'il est toujours qualifié peintre et non enlumineur. Ce n'est pas, en effet, un illustrateur de livres. Nous le voyons bien plutôt peignant des blasons et des bannières, exécutant de grands tableaux ou des retables, décorant les larges surfaces d'une galerie ou d'une salle de festin, que s'astreignant à tracer de minuscules dessins aux pages laissées blanches dans un manuscrit. Si on le compare aux enlumineurs de son temps, dont le plus fécond paraît avoir été Loyset Lyédet, on constate dans le dessin, plus ferme, aussi bien que dans le coloris, plus sobre et mieux fondu, des différences essentielles. Assurément ses personnages, comme ceux de tous les peintres travaillant à cette époque pour les ducs de Bourgogne, affectent souvent des formes d'une gracilité exagérée; mais certains de ses visages sont dessinés et modelés avec une habileté que n'ont jamais connue les simples enlumineurs. Si, cédant à la mode, il use un peu trop des rehauts d'or, jamais l'usage chez lui

ne dégénère, comme chez tant d'autres, en insupportable abus. Jean Hennecart est un bon ouvrier de peinture, meilleur que la plupart de ses confrères du même temps. Il fut sans doute aussi un excellent décorateur, à en juger par l'importance des emplois qu'il exerça auprès de Philippe le Bon et de son fils.

A vrai dire, si nous devons l'apprécier d'après les seules pein-



LE ROI DE NORVÈGE, SUR SON LIT DE MORT,
DONNANT L'ORDRE DE COMPOSER L' « INSTRUCTION D'UN JEUNE PRINCE »
MINIATURE COPIÉE EN PARTIE SUR CELLE DE JEAN HENNECART

(Ms. fr. 1216, Bibliothèque Nationale, Paris.)

tures qui nous sont connues, nous ne pourrions pourtant pas le proclamer un très grand artiste. Mais l'étude de ces trois miniatures, qui sont certainement son œuvre, ne conduira-t-elle pas à d'instructifs rapprochements? Dès maintenant j'estime qu'il est permis d'établir une comparaison entre les deux personnages qui, dans la miniature des *Enseignements d'un père à son fils*, se tiennent debout

derrière le père de famille, et les deux hommes de la miniature de présentation du beau manuscrit des *Grandes Chroniques* de Pétersbourg, dans lesquels M. Salomon Reinach¹ a proposé de reconnaître le Grand Bâtard Antoine de Bourgogne et peut-être l'évêque de Tournai, Jean Chevrot. Si cette comparaison paraissait satisfaisante, si la miniature de Pétersbourg semblait pouvoir être revendiquée pour notre Jean Hennecart, la discussion serait rouverte sur la paternité du retable de Saint-Bertin. M. Salomon Reinach pense, en effet, et je suis entièrement de son avis, que le retable et les plus belles miniatures des *Grandes Chroniques* sont l'œuvre d'un même auteur. Il y aurait donc lieu d'examiner sérieusement l'hypothèse émise à la séance de la Société des Antiquaires de France, du 16 juin 1909, par le comte Durrieu, qui regarde comme très vraisemblable l'attribution du fameux retable à Jean Hennecart. Je ne puis que me borner à indiquer ici les données du problème.

HENRY MARTIN

1. *Un manuscrit de Philippe le Bon à la Bibliothèque de Saint-Petersbourg* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 270), — et *Fondation Eugène Piot : Monuments et Mémoires*, tome XI, 1904.



LETTRE ORNÉE DES INITIALES C ET M
DÉCORANT L' « INSTRUCTION D'UN JEUNE PRINCE »

(Ms. 5104, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

LA PEINTURE MURALE DE PAUL DELAROCHE

A L'HÉMICYCLE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS



L'ART DE LA RENAISSANCE
DESSIN PAR PAUL DELAROCHE
EN VUE DE LA PEINTURE
DE L'HÉMICYCLE
DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS
(Musée des Beaux-Arts, Nantes.)

La peinture murale de Paul Delaroche dans la salle dite de l'Hémicycle à l'École des Beaux-Arts vient d'être très discrètement remise en état par M. Yperman, sur l'initiative de la direction de l'École¹. Ne peut-on voir là un motif, un prétexte si l'on veut, pour en reparler et observer si soixante-quinze ans écoulés nous ont appris sur elle plus que n'en surent les contemporains? Cela arrive.

Dans une étude très impartiale et pénétrante sur Delaroche, le vicomte Henri Delaborde écrivait, en 1857, que son talent était comme un miroir où se reflétaient les idées et les sentiments de l'époque.

Je prends volontiers la pensée comme épigraphe de cet article, où il y aura plus d'histoire que d'esthétique. Appliquée à l'Hémicycle, elle en élargit la signification, surtout si l'on fait la comparaison avec

l'Apothéose d'Homère. Séparées par dix années (1827-1836), les deux œuvres montrent comment il se fit alors une évolution très marquée dans le goût, dans les idées, dans la doctrine.

1. On s'est borné à boucher des fissures qui s'étaient produites à la suite d'un tassement du mur et à faire un simple nettoyage.

C'est, en effet, à cette date de 1836 que l'administration des Beaux-Arts commanda la peinture de l'Hémicycle¹. On sait que, la salle étant destinée aux cérémonies solennelles de l'École, Delaroche prit pour thème une distribution idéale de récompenses, sous les auspices des grands arts du passé et en présence des artistes les plus célèbres des temps modernes. Plus que d'autres, il était préparé à traiter un pareil sujet. Il avait reçu une instruction première développée par des études personnelles. Ses relations avec la haute société l'avaient introduit dans les salons, alors lettrés, où il put converser avec les Montalembert, les Vitet, les Mignet, les Mérimée.

Depuis 1824 toutes ses toiles étaient historiques : *Filippo Lippi peignant une Madone* (1824); *La Mort d'Élisabeth d'Angleterre* (1827); *Cromwell devant le cercueil de Charles I^{er}*² (1832); *L'Assassinat du duc de Guise* (1835), et tant d'autres, dont les titres au moins ne sont peut-être pas oubliés.

Esprit essentiellement pondéré, avec plus de réflexion que de sensibilité, il repoussait toute exagération. Combien de fois ne l'a-t-on pas comparé à Casimir Delavigne ! Paul de Saint-Victor le suppose assez plaisamment passant par l'Ambigu, pour arriver aux Français un soir qu'on y jouait du Delavigne, et s'y asseyant dans une stalle qu'il ne quitta plus. Il ne faut lui demander ni lyrisme, ni exaltation. Il n'aurait pas plus écrit *Hernani* que *Henri III et sa cour*, mais il peignit les *Enfants d'Édouard*.

À l'École, il développa son thème primordial avec ampleur et logique. Devant un portique de colonnes ioniques, il plaça au centre, assis sur un banc de marbre blanc, Ictinos, Apelle et Phidias ; un peu au-dessous, les figures allégoriques de l'art grec, de l'art romain, de l'art du Moyen âge, de la Renaissance. Des deux côtés se groupèrent 67 artistes, parmi lesquels 39 Italiens, 13 Français, 8 Flamands et Hollandais, 4 Allemands, 2 Espagnols, 1 Anglais (ces chiffres ont leur intérêt)³.

Il avait fait une première esquisse très poussée, qui se trouve aujourd'hui au musée de Nantes⁴. Elle offre avec l'exécution défi-

1. Elle fut terminée en 1841.

2. Tableau sur lequel Théophile Gautier a eu un joli mot et pas trop méchant : « Une paire de bottes qui regarde une boîte à violon. »

3. On verra plus loin que certains choix ou certaines exclusions prennent une signification. Il y en a qui s'expliquent moins. Pourquoi faire une place à Bandinelli et exclure Tintoret ?

4. Elle a été photographiée tout récemment pour la première fois. M. Pineau-

nitive quelques différences notables, que les reproductions ci-contre permettent de constater. Nous signalons principalement et tout d'abord l'absence du beau Génie distributeur de couronnes, puis le nombre beaucoup moindre d'artistes introduits (58 au lieu de 67), puis une pondération bien moins heureuse des groupes : ici du tassement ; ailleurs des vides qui creusent la ligne ; enfin, des détails qui furent heureusement rectifiés : la suppression auprès de l'Art grec d'une urne malencontreuse ; la chasuble disgracieuse de Fra Angelico remplacée par une sorte de capeluche¹, qui laisse à la robe blanche toute sa valeur ; Poussin dégagé du coin où il était comprimé. Quoi qu'en aient dit alors quelques critiques, Delaroche a singulièrement amélioré sa première conception².

Voici la pensée telle que l'exprima l'exécution définitive.

En face de la Renaissance, d'une beauté fière et somptueuse³, une femme dans une attitude rêveuse lève les yeux au ciel ; les lignes très chastes de son corps se distinguent à peine sous un double vêtement. On songe à la « plaintive Élégie », sans les habits de deuil. Elle symbolise l'art du Moyen âge tel qu'on se le représentait au temps du romantisme. Nouveauté, ce Moyen âge ainsi glorifié ; Delaroche ne l'eût sans doute pas risquée à la date de l'*Apothéose d'Homère*, mais *Le Catholicisme et le vandalisme dans l'art* de Montalembert, en 1829, la *Notre-Dame* de Victor Hugo, en 1831, la propagande de Caumont, avaient accompli leur œuvre. Aussi deux architectes gothiques trouvèrent place dans l'Hémicycle : Erwin de Steinbach et Robert de Luzarches ; de ce dernier, il est vrai, on ne voit que le dos et la chevelure.

Après ces concessions aux romantiques, il semble que ce « justemilieu » ait voulu, par compensation, satisfaire les purs classiques. En effet, il arrêta l'évolution du grand art avec Poussin, mort en 1665, supprimant ainsi Jules Hardouin-Mansart et Le Brun, pour ne citer que les plus illustres. Mais les doctrinaires du temps ne réservaient-ils pas leur admiration pour les Corneille, les Racine, les Boileau, considérant au contraire les artistes comme les précurseurs au moins des corrupteurs du « grand goût » ? On l'avait vu dans l'*Apothéose d'Homère*, à laquelle il faut toujours revenir. Dela-Chaillou, conservateur du musée, a eu la grande obligeance de me communiquer la photographie et de m'autoriser à la reproduire ici.

1. Toutes deux de fantaisie.

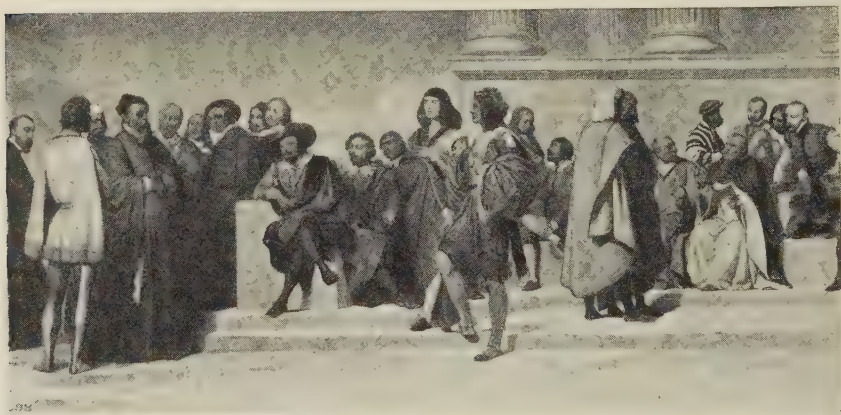
2. Dans l'esquisse, l'ordre des colonnes avait ses bases au-dessus de la tête des artistes, ce qui faisait un fond d'une monotonie désagréable.

3. Elle était plus vêtue et moins heureusement disposée dans l'esquisse.

roche a pardonné à peine à Puget, relégué dans un coin obscur et sacrifié même à Jean Bologne, avec qui il s'entretient.

Du reste, les Français, dans cette page consacrée à la décoration d'une École française, sont relativement peu nombreux. Trois peintres seulement : Poussin, Le Sueur et Claude Lorrain; trois architectes, en mettant à part Robert de Luzarches : Philibert de l'Orme, Lescot (Lescot, le constructeur du Louvre, à peine visible!), François Mansart; quatre sculpteurs : Pierre Bontemps, Goujon et Pilon, Puget caché, nous l'avons dit ¹. Delaroche est bien de son époque. Cette liste est celle qu'on attendait ².

Huit Flamands ou Hollandais, mais deux Espagnols seulement,



ESQUISSE DE LA PARTIE GAUCHE DE LA PEINTURE DE PAUL DELAROCHE
A L'HÉMICYCLE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(Musée des Beaux-Arts, Nantes.)

Murillo et Velasquez, perdus, le premier derrière Van Eyck, le second derrière Rubens et Van Dyck. On distingue tout juste un visage penché que fait reconnaître la moustache à l'espagnole.

Au contraire, les Italiens occupèrent l'Hémicycle, comme jadis ils avaient rempli l'histoire de notre art. Rien là qui doive surprendre puisque, au milieu du ^{xix}^e siècle, on continuait à regarder l'Italie comme la grande rénovatrice de notre pensée. Mais ici encore Delaroche fixe un terme : il s'arrête au seuil du ^{xvii}^e siècle et exclut les Bolonais, sauf le Dominiquin, à cause sans doute de la *Communion de saint Jérôme* alors célèbre à l'égal de la *Transfiguration*.

1. Il faut y ajouter Bernard Palissy et le graveur Edelinck, devenu en réalité français. Il se devine à peine dans un coin obscur, à côté de Marc-Antoine.

2. Sauf pour Bontemps peut-être.

Par contre, on cherchera en vain un seul des Carrache, qu'au début du siècle on citait toujours comme les maîtres par excellence : « Beau comme le Carraché ! Savant comme le Carrache ! » Ils commençaient en 1835 à « trébucher de si haut ». Stendhal raconte que, pour les Nazaréens, « les Carrache et peut-être Raphaël avaient gâté la peinture ». Raphaël demeurait intangible, Annibal ne le restait plus.

La mode venait déjà aux Primitifs. Ingres les avait goûtés ; Orsel et Perrin travaillaient au Campo Santo en 1828. Cimabué, Giotto, « le grand Orcagna », apparaissaient dans les livres sur



PARTIE GAUCHE DE LA PEINTURE DE PAUL DELAROCHE
A L'HÉMICYCLE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

l'Italie. Le Musée du Louvre les exposait et le catalogue leur consacra d'assez longues notices. Tout cela créait une opinion.

Or Delaroche, alors qu'il préparait les peintures de la Madeleine ¹, avait passé plusieurs mois en Toscane et à Rome. « Il avait », écrit M. Delaborde, « consulté à fond et le crayon à la main les fresques des Trécentistes. » Dans la pensée de revenir aux sources de l'inspiration des mystiques, il avait vécu quelque temps au couvent des Camaldules, en plein Apennin, dans une solitude austère où tout rappelait l'âme de saint François d'Assise. Il y avait vu un moment Ampère, qui préparait son *Voyage dantesque*. Il revint donc en France comme un néophyte de l'art italien, mais néophyte qui avait besoin d'être guidé, et il me semble bien qu'il s'adressa à Vasari et le suivit, à quelques exceptions près.

1. Il en avait été chargé en 1833 ; il y renonça dignement, sur une mesure au moins maladroite de l'administration qui, malgré les engagements pris, lui retirait une partie de la décoration.

S'il introduit Arnolfo di Lapo (au premier plan), Cimabué, Giotto, Orcagna, c'est que l'Italien a proclamé en eux les premiers rénovateurs de l'art. On se rappelle sans doute une charmante figure qui attire les regards, même à côté de Raphaël. C'est que Vasari fait un grand éloge de Masaccio, « qui ouvrit la voie vers les hauts sommets de la peinture¹ ». Ses notices expliquent la place de Giotto immédiatement auprès de Poussin, et pourquoi, sur le côté gauche de l'Hémicycle, Antonello de Messine figure en superbe adolescent. Du même côté, deux jeunes hommes se détachent en plein relief : Giovanni Bellini, élégant et délicat, Giorgione au profil altier, et



ESQUISSE DE LA PARTIE CENTRALE DE LA PEINTURE DE PAUL DELAROCHE
A L'HEMICYCLE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(Musée des Beaux-Arts, Nantes.)

fièrement campé. On verra dans Vasari un bel éloge du premier, et que le second laissa un nom immortel². Si Fra Bartolommeo domine de toute sa dignité Mantegna, dont le profil se distingue à peine, on ne s'en étonnera pas : le premier fut un bienfaiteur de l'art, le second ne motive qu'une notice assez sèche chez l'écrivain. On pourrait multiplier les exemples et les contreparties.

Des exceptions ? Oui, sans doute, Donatello s'efface derrière Ghiberti, et pourtant Vasari le louait sans réserve³. Mais les portes

1. « *Di che habbiamo noi nel vero obligo grande a que' primi che, mediante le loro fatiche, ci mostrarono la vera via da caminare al grado supremo. Et quanto alla maniera buona della pittura a Masuccio massimamente.* » (Vasari, éd. de 1568, t. I, p. 296).

2. « *Lasciando per l'opere fatte in Vinezia sua patria e fuori eterna memoria del nome suo.* » (Id., *ibid.*, p. 436).

3. Il cite des épitaphes : « *O lo spirito di Donato opera nel Buonarroto, ò quello di Buonarroto anticipé di operare in Donato.* » (Id., *ibid.*, p. 336, 337).

du Baptistère! Mais le mot de Michel-Ange! Au contraire, la gloire de Donatello ne s'est établie que lentement chez nous. Et puis, il faut compter avec les goûts personnels de l'artiste et l'impression qu'il avait emportée des œuvres vues, n'en ayant vu qu'assez peu.

Il y aurait toute une étude à faire sur les portraits et les costumes, dont les critiques ont constaté l'exactitude, sauf à la blâmer comme trop réaliste. Delaroche, on le sait, avait le sens et le goût des recherches archéologiques. Il semble qu'il ait dû regarder beaucoup les *Noces de Cana* de Véronèse, qui lui fournirent peut-être la pensée première d'une assemblée de personnages splendides dans un décor somptueux. Les portraits du xvi^e siècle se rencontraient au



PARTIE CENTRALE DE LA PEINTURE DE PAUL DELAROCHE
A L'HÉMICYCLE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Musée des Offices et ailleurs. Pour les Primitifs, il les chercha souvent dans les portraits gravés du Vasari de 1568¹.

On entend bien qu'il ne s'astreignit pas à une imitation trop scrupuleuse, étant peintre, quoi qu'on en ait dit. Il se préoccupa des recherches de couleur, du pittoresque. Fra Angelico lui fournit une belle robe de bure blanche; il donna à Luca della Robbia une robe d'un rose violet, qui passe « avec douceur et tendresse », comme disaient les peintres du xvii^e siècle, aux tons vert clair, jaune et rose de Giovanni Pisano. Il a vêtu Raphaël de blanc, non loin de Michel-Ange, aussi sombre dans son costume que dans sa physionomie, et de Poussin, tout en noir. Il a prodigué les velours, les brocats, les fourrures; il s'est complu à reproduire les coiffures si variées et originales des xv^e et xvi^e siècles.

1. Par exemple pour Luca della Robbia, Brunellesco, Fra Angelico, le Pérugin, même Giovanni Bellini.

Après l'artiste, que va nous apprendre la critique? Car c'est aussi une révélation des idées d'une époque. Nous la prendrons non parmi les adversaires, mais parmi les représentants de la même esthétique et chez l'un des plus autorisés certainement : Vitet, justement comme Delaroche. S'il l'on supprime de l'article, souvent cité, qu'il écrivit en 1841¹ beaucoup de littérature assez vide, la préoccupation qui y domine est celle du *style*, et voilà apparaissant la note de l'esprit doctrinaire du temps. Vitet va reprocher à Delaroche, tout en le louant, « le mélange du grand style et du style pittoresque ». Il aurait voulu que les personnages fussent plus



ESQUISSE DE LA PARTIE DROITE DE LA PEINTURE DE PAUL DELAROCHE
A L'HÉMICYCLE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(Musée des Beaux-Arts, Nantes.)

idéalisés et (compromis étrange) que « ceux qui s'approchent le plus du centre du tableau le fussent un peu plus que les autres ». Extraordinaire passage de l'idéal au réalisme! D'autres observations ne semblent pas moins singulières : « Des divisions plus nettes, l'ordonnance indiquée par l'histoire »! Le Sueur est familièrement et modestement assis : « Serait-il mort à trente-huit ans, dévoré par le travail et l'amour de son art s'il était venu souvent s'asseoir ainsi au soleil avec cet air insouciant! »

Voici qui est plus grave : Vitet se déclare dérouté par le vêtement blanc de Raphaël² : « M. Delaroche nous dira qu'un vêtement noir se serait mal ajusté avec les costumes environnants et aurait fait un trou dans son tableau... Pour moi, je crois que, même en

1. Reproduit dans *Études sur les Beaux-Arts*, t. 1, p. 206-232.

2. Dans l'esquisse Raphaël était vêtu de noir.

supposant qu'un vêtement trop foncé eût troublé certaines harmonies, mieux vaut encore risquer d'offenser les yeux que de causer à l'esprit une inquiétude et un regret (!) » Après cela, on se demande si l'écrivain éprouvait une jouissance quelconque à regarder un tableau. Mais n'est-il pas amusant de voir Delaroche accusé d'être trop peintre ? Et, de fait, il l'est dans l'Hémicycle, mais il semble qu'on ne l'ait jamais regardé sans idée préconçue.

Puisque Poussin, placé avec intention à l'extrémité de droite, auprès de Michel-Ange et de Raphaël, joue un peu le rôle de chef du chœur, empruntons à son bon sens une déclaration dont on sai-



PARTIE DROITE DE LA PEINTURE DE PAUL DELAROCHE
A L'HÉMICYCLE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

sira toute la portée ¹ : « Quand vous aurez reçu ledit tableau », écrit-il à Chantelou, « et que vous l'aurez bien considéré, vous me ferez l'honneur de m'écrire tout simplement, à la bonne, ce qui vous en semble. Seulement je vous prie, devant toute chose, de considérer que tout n'est pas donné à un homme seul et qu'il ne faut point chercher en mes ouvrages ce qui n'était pas de mon talent. Je ne doute nullement que les sentences de ceux qui verront cet ouvrage ne soient fort différentes... Une forme ne plait pas à tous, partie pour la condition du temps et des lieux, partie pour le jugement et propos de chacun. » Et Delacroix, aux antipodes de Poussin, n'ajoutait-il pas à la pensée du maître que « les opinions des hommes se modifient incessamment » et qu'il y a des « revirements » ² ?

1. *Correspondance de N. Poussin*, publiée par Ch. Jouanny, p. 434. Je modifie très légèrement l'orthographe, ce qui ne change absolument rien au sens. — Le tableau dont il a été question était une *Vierge* (1655).

2. *Journal de Delacroix*, publié par P. Flat, t. II, p. 430, 470 et suiv. ; t. III, p. 313.

Ne nous laissons donc pas prendre à quelques dédains d'aujourd'hui. Nous savons bien que l'œuvre n'a pas certaines qualités que nous goûtons et que quelques-uns prônent exclusivement (encore pourrait-on ouvrir là-dessus la discussion). Mais pourquoi n'y pas reconnaître l'habileté de la composition, la belle tenue de l'ensemble, l'accord et l'heureux équilibre de la peinture avec l'architecture de la salle, et, par-dessus tout, je ne sais quelle atmosphère de calme dont s'enveloppe la scène, quelle dignité sereine qui grandit les personnages et les hausse de la réalité jusqu'à l'histoire ?

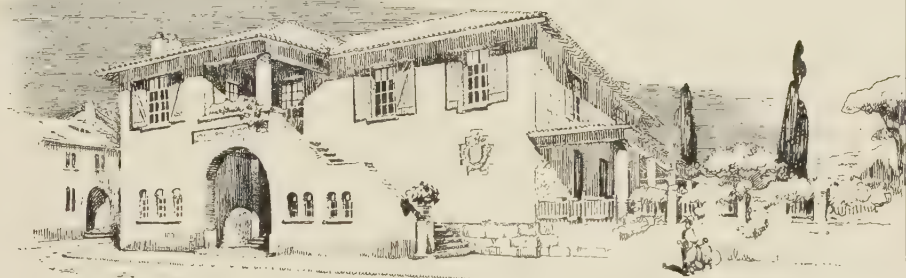
N'analysons pas trop, et surtout n'enfermons pas dans des bornes trop étroites notre plaisir esthétique. Dans le même temps ou dans des temps différents, il y a pour l'œuvre d'art plusieurs manières d'être belle.

HENRY LEMONNIER



L'ART DU MOYEN AGE
DESSIN PAR PAUL DELAROCHE
EN VUE DE LA PEINTURE
DE L'HÉMICYCLE

(Musée des Beaux-Arts, Nantes.)



PROJET D'UNE MAISON COMMUNE POUR UN VILLAGE DU MIDI
PAR M. J.-M. AUBURTIN, DESSIN DE L'ARTISTE

L'URBANISME DE DEMAIN¹

ÉTANT en Allemagne « où l'occasion des guerres qui n'y sont pas encore finies » l'avait appelé, le commencement de l'hiver arrêta Descartes « en un quartier où, ne trouvant aucune conversation qui le divertit, et n'ayant d'ailleurs, par bonheur, aucuns soins ni passions qui le troublassent », il demeura « tout le jour enfermé seul dans un poêle où il avait tout loisir de s'entretenir de ses pensées. »

C'est de cet entretien de Descartes avec ses pensées, dans le « poêle » d'une ville d'Allemagne dont nous ne savons pas le nom, qu'est sorti le *Discours de la Méthode*, petit livre qui, plus que tout autre, a remué l'esprit humain.

La nécessité d'une morale provisoire, en attendant celle qui résultera des règles de la méthode positive, s'est présentée d'abord au philosophe sous les espèces de la fameuse comparaison que voici : « Ainsi voit-on que les bâtiments qu'un seul architecte a entrepris et achevés ont coutume d'être plus beaux et mieux ordonnés que ceux que plusieurs ont tâché de raccommoder en faisant servir de vieilles murailles qui avaient été bâties à d'autres fins. Ainsi ces anciennes cités qui, n'ayant été au commencement que des bourgades, sont devenues, par succession du temps, de grandes villes, sont ordinairement si mal composées, au prix de ces places

1. Conférence faite le 25 avril 1917 à l'École supérieure d'art public (Musée social).

régulières qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine, qu'encore que, considérant leurs édifices chacun à part, on y trouve souvent autant ou plus d'art qu'en ceux des autres; toutefois, à voir comme ils sont arrangés, ici un grand, là un petit, et comme ils rendent les rues courbées et inégales, on dirait que c'est plutôt la fortune que la volonté de quelques hommes usant de raison qui les a ainsi disposés. Et, si on considère qu'il y a eu néanmoins de tout temps quelques officiers qui ont eu charge de prendre garde aux bâtiments des particuliers pour les faire servir à l'ornement du public, on connaîtra bien qu'il est malaisé, en ne travaillant que sur les ouvrages d'autrui, de faire des choses fort accomplies. »

« Il est vrai — poursuit Descartes — que nous ne voyons point que l'on jette par terre toutes les maisons d'une ville pour le seul dessein de les refaire d'autre façon et d'en rendre les rues plus belles; mais on voit bien que plusieurs font abattre les leurs pour les rebâtir, et que même quelquefois ils y sont contraints quand elles sont en danger de tomber d'elles-mêmes et que les fondements n'en sont pas bien fermes. A l'exemple de quoi je me persuadai qu'il n'y aurait véritablement point d'apparence qu'un particulier fit dessein de reformer un État en y changeant tout dès les fondements et en le renversant pour le redresser, ni même aussi de reformer le corps des sciences ou l'ordre établi dans les écoles pour les enseigner. »

Voilà posées la base de la philosophie cartésienne et la base de toute politique. Et voilà tout l'urbanisme.

* * *

Qu'est-ce que l'urbanisme? C'est, par définition, la doctrine dont l'objet est de rechercher le plan qui satisfera le mieux aux nécessités, hygiène, utilité, beauté, communes à toutes les agglomérations, tout en satisfaisant aux conditions particulières à chaque cas.

C'est donc, à la fois, une science et un art. Le mot est nouveau, mais la chose est ancienne. L'homme a fait de l'urbanisme dès qu'il est sorti des cavernes, mais il en a fait sans le savoir. Les Grecs, au ^v^e siècle, ont apporté dans le plan des villes nouvelles un esprit de logique et de clarté inspiré directement de la philosophie.

Descartes, cherchant les règles de la logique, a, comme on vient de le voir, résumé l'histoire et posé les principes de l'urbanisme en quelques phrases. Incidemment, il a mentionné ces officiers qui,

dit-il, ont existé de tout temps, mais qui ont singulièrement fait défaut au nôtre, et dont la charge est de prendre garde aux bâtiments des particuliers pour les faire servir à l'ornement du public.

Il existait, en effet, dès le ^{xiii}^e siècle et, en particulier, à Paris, un « maître des œuvres de maçonnerie et de pavement de la ville » qui était consulté sur tout projet intéressant l'extension de la capitale. Le roi Henri, qui promettait, sans aucune intention d'ailleurs de



LE PIRÉE ANTIQUE (PLAN D'HIPPODAMOS DE MILET)
D'APRÈS CURTIUS ET KAUPERT¹

tenir parole, « Paris, sa grand'ville, pour l'amour d'une mie », lui avait imposé des plans d'ensemble où la symétrie des constructions était prescrite. La tradition fut scrupuleusement conservée par ses successeurs, depuis le cardinal de Richelieu jusqu'à la Convention. La plus grande des assemblées comme le plus grand des hommes d'État de l'histoire, si pleine et si tourmentée qu'ait été leur vie au milieu de quelques-uns des plus surprenants événements et des plus extraordinaires convulsions qu'ait connus le monde, n'en trouvèrent pas moins le temps de s'occuper, et avec leur coutumière décision,

¹, *Atlas Curtius*, par Bouché-Leclercq (Paris, E. Leroux, 1888).

de l'agrandissement, de l'hygiène et de la beauté des villes. C'est ainsi que le plan dit « des artistes », qui fut établi en l'an II (1793) par ordre de la Convention nationale, comprend les travaux les plus importants qui ont été exécutés, non seulement sous le premier Empire, effaçant ici encore, comme pour le Code civil, l'Assemblée et ses comités pour ne laisser subsister qu'un homme, mais sous les gouvernements qui suivirent sans en excepter l'administration d'Hausmann.

« Vandalisme révolutionnaire », ont dit des réacteurs, qui savaient ce qu'ils faisaient, et répété les badauds.

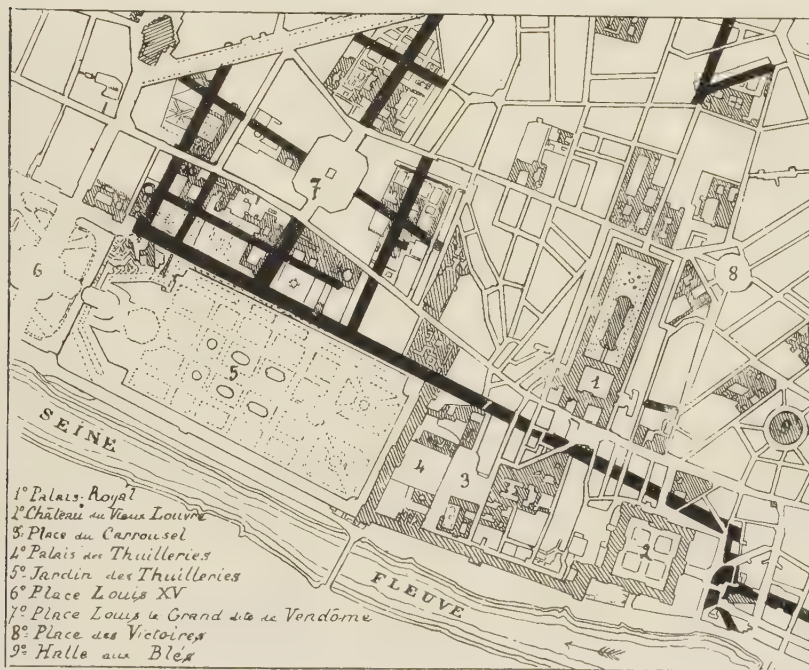
La Chambre a été saisie, en 1905, d'un projet concernant les plans d'extension, d'aménagement et d'embellissement des villes. Ce projet n'a été rapporté que dix ans après, — parce que pour le faire sortir de la poussière des commissions paresseuses, il a fallu la guerre et ce véritable vandalisme, le « sur-vandalisme » de l'Allemagne et de ses armées. — La disposition fondamentale en est le retour au plan de 1793 et à la maîtrise des œuvres de maçonnerie et de pavement du ^{xix}^e siècle.

Ainsi se trouve, une fois de plus, vérifiée la loi de Vico et de Goethe sur le progrès, dont la marche est celle de la ligne spirale qui recule pour avancer.

*
* * *

Si nos assemblées législatives se décident à édicter, pour les villes de 20 000 habitants et au-dessus et pour toutes les agglomérations dévastées par la guerre, quel que soit le chiffre de leur population, l'obligation d'établir, ici dans un délai de trois mois, là dans un délai de trois ans, un plan, qui fixera la direction, les largeurs et le caractère des voies nouvelles déterminera les emplacements, l'étendue et les dispositions des places, squares, jardins publics, parcs et espaces libres divers, et indiquera les réserves, boisées ou non, à constituer, les servitudes esthétiques ou hygiéniques et « toutes autres conditions y relatives », l'urbanisme sera entré enfin dans nos lois. Ou, plus exactement, il y sera rentré après une longue éclipse pendant laquelle cette vieille doctrine française, ainsi que tant d'autres idées françaises, aura été surtout appliquée à l'étranger, en Angleterre, en Belgique, en Suisse, dans les pays scandinaves, en Amérique, en Australie et, nécessairement, en Allemagne et en Autriche.

Comment, au cours du dernier demi-siècle, les capitales et la plupart des grandes villes dans les deux mondes se sont appliquées, avec méthode et, souvent, avec un remarquable esprit de suite, à sauvegarder leur beauté et à créer des beautés nouvelles, à conserver ou à développer les plantations existantes et à améliorer l'hygiène publique ; — comment, en Angleterre, l'initiative privée s'est exercée à côté de l'administration qu'elle stimulait pour empêcher les

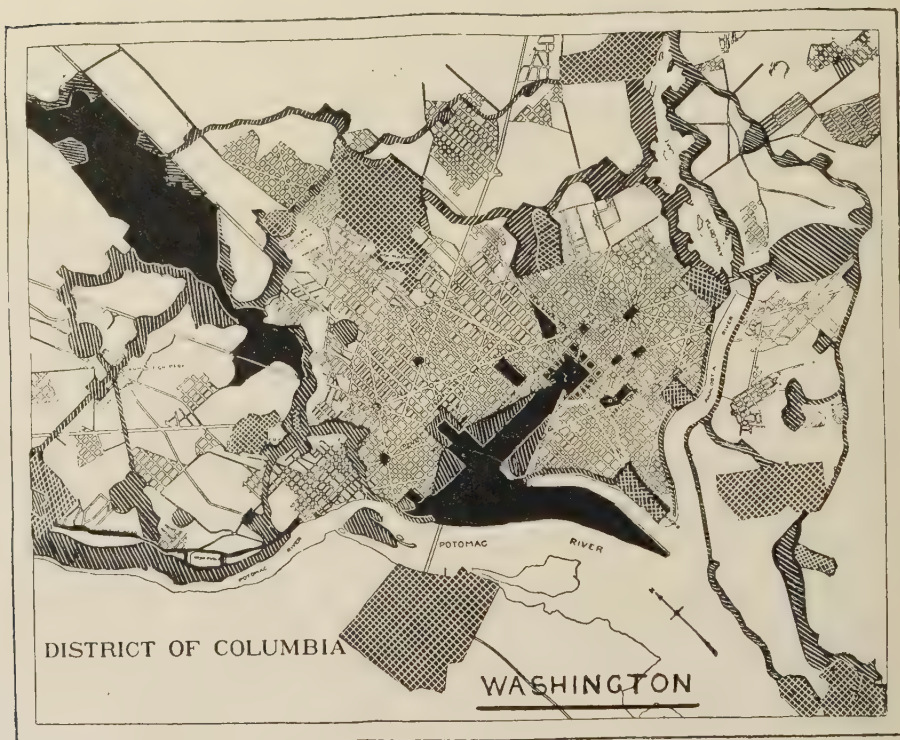


FRAGMENT DU PLAN DE PARIS DIT « DES ARTISTES »
ÉTABLI PAR ORDRE DE LA CONVENTION¹

agglomérations urbaines de prendre le caractère de surpeuplement et d'emprisonnement, pour accroître les espaces libres, magnifiques étendues de verdure et abondantes réserves d'air, et pour diminuer d'autant la mortalité et la morbidité, dépenses évidemment coûteuses, mais placements à gros intérêts, pourvu que l'on s'accorde à considérer comme le plus précieux et le plus productif des capitaux le capital humain ; — comment les villes d'Amérique, où le voyageur d'Occident n'a voulu voir que les Babels et hôtels cyclo-péens qui « grattent le ciel », ont, à grands coups de millions, racheté et

1. Les lignes noires indiquent le tracé des rues projetées qui, pour la plupart, ont été percées dans la suite.

démoli des centaines et des centaines de maisons pour y substituer des jardins et des parcs; — comment ces exemples ont été suivis par la doyenne des républiques, la Suisse, par la petite Belgique et par la jeune Australie, pour qui Jean-Jacques n'a pas écrit en vain que « les hommes ne sont point faits pour être entassés en fourmilières » et que « des hommes entassés comme des moutons périraient »; —

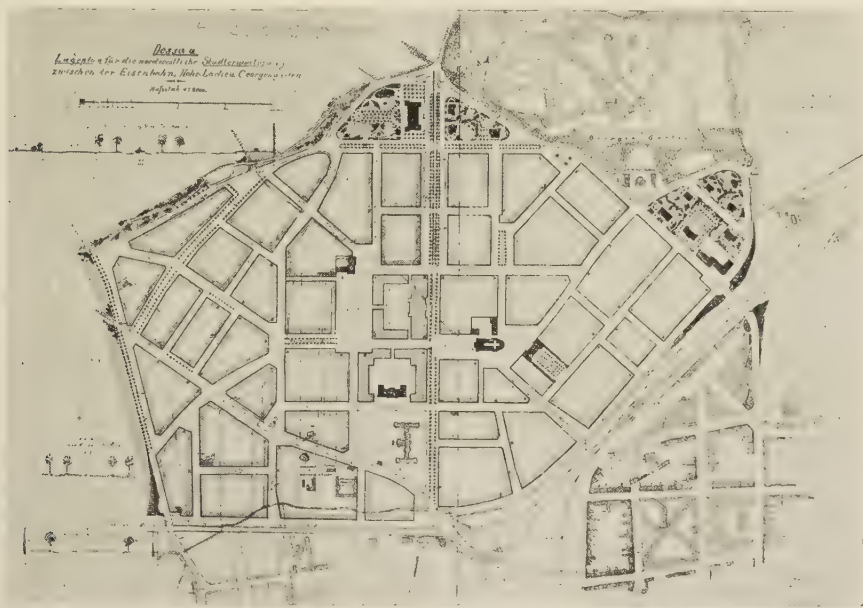


ENSEMBLE DES PARCS EXISTANTS OU PROJETÉS
POUR WASHINGTON ET SES ENVIRONS
AVEC LES « PARK WAYS » OU LIAISONS ENTRE CES ESPACES LIBRES¹

comment l'État prussien et les municipalités allemandes, suivant les mêmes principes et les transformant, à leur ordinaire, en règles

1. M. Forestier, l'éminent conservateur du secteur Ouest de Paris, qui a eu la gracieuse obligeance de nous prêter ce cliché, y joint les explications suivantes : « Ce système de parcs est en cours de réalisation depuis une dizaine d'années. On y voit, teintés en noir, les parcs anciens existant déjà et, en hachures, les parcs futurs ou tout au moins projetés à cette époque. On y reconnaît l'intention manifeste non seulement d'en augmenter la surface, mais de les répartir, autant que possible, sur tout le pourtour de l'agglomération, de tirer parti des bords de rivière et enfin de les relier les uns aux autres par de nombreuses avenues-promenades. Cet ensemble de parcs, d'espaces réservés,

inflexibles et draconiennes, ont caporalisé l'hygiène, ce qui est leur façon d'organiser, mais qui est préférable, si rigide qu'elle soit, à l'anarchie, et, s'ils méconnaissent le droit de l'homme à la liberté et à la justice, comment ils ont proclamé et imposé son droit à l'air, à la lumière et au soleil, d'où cet appréciable résultat que le plus vaste et le plus puissant mouvement qui ait jamais entraîné un peuple, hier encore pauvre et gauche, vers l'activité industrielle la plus intense, loin d'être ralenti, a été, bien au contraire, accéléré



PLAN D'EXTENSION DE LA VILLE DE DESSAU, PAR M. C. HENRICI¹

par le surcroît de santé et de vigueur qui est venu aux travailleurs d'habitations saines, nettoyées des germes de la tuberculose par la rude main de la police, et de cités-jardins, aussi nombreux que nos débits d'alcool : cela a été raconté par M. Georges Risler, par M. Hénard, par bien d'autres ; mais comment lire ces études, qui portent la conviction avec elles, sans, tout à la fois, admirer, envier et enrager ?

ne comporte pas seulement, comme on le voit, les jardins dans la ville, mais aussi et surtout de grands parcs et de grands espaces suburbains.

« Dans ce dessin les parties hachurées sont ou bien simplement rayées, ou bien quadrillées. Les rayées sont les parcs ; les quadrillées sont les cimetières, mais des cimetières conçus de façon grandiose, monumentale, avec un aspect se rapprochant beaucoup plus de celui d'une grande promenade publique que de celui des cimetières dont nous avons l'habitude dans nos pays. »

1. D'après l'ouvrage de C. Sitte : *L'Art de bâtir les villes*.

*
* *

Est-ce à dire que la France ne se soit point souciée d'accommoder au progrès et, comme on dit, « moderniser » ses villes et ses villages ? Il n'en est rien, et ce n'est pas la poursuite du mieux qui doit rendre injuste pour tant d'efforts, dont on peut dire, sans doute, que, mieux coordonnés et réglés, ils eussent conduit à des résultats plus importants, mais qui n'ont pas été stériles et qui, bien au contraire, ont été couronnés, le génie de la race aidant, par de beaux succès.

De fait, l'État ni les municipalités, les sociétés artistiques et savantes ni le législateur ne sont restés indifférents à ces besoins nouveaux d'un peuple qui sent d'instinct que la beauté des agglomérations urbaines ou rurales et leur hygiène n'ont rien d'incompatible et, bien mieux, qu'elles s'harmonisent dans l'utilité. Nous ne sommes pas un pays nouveau et sans histoire, mais un pays très ancien et qui, à travers les révolutions, a gardé le culte de son passé, tout en aspirant sans cesse à un avenir meilleur et en créant de son sang et de ses larmes, non seulement son propre avenir, mais les temps nouveaux de l'humanité. Le problème a donc été plus complexe pour lui que pour les pays neufs, puisqu'il s'agit pour lui de conserver le cadre magnifique ou charmant de ses villes séculaires et d'adapter le tableau, habitations, rues, places, aux conditions de la vie en perpétuelle évolution.

Je tiens pour certain que nos cathédrales parlaient davantage aux âmes quand, au lieu de dresser leur parvis et leur clocher et leur tour au milieu d'une vaste place, elles surgissaient tout à coup, montrant du doigt le ciel, au sortir d'une accumulation de pauvres maisons pressées les unes contre les autres et d'un dédale de rues enchevêtrées. Cependant, il y a déjà longtemps que le plus élémentaire souci de la santé publique avait commandé de jeter à bas ces masures, si pittoresques fussent-elles, mais nids de pestilences et foyers d'infections de toutes sortes. Ainsi a-t-on dégagé des fourmilières d'où elles jaillissaient Notre-Dame de Paris et les cathédrales de Reims, d'Amiens, de Chartres, de Strasbourg, de Bourges, et elles n'ont rien perdu de leur beauté si elles ont perdu assurément quelque chose de leur caractère symbolique.

C'est à des transactions semblables que nous sommes condamnés un peu partout ; et, sans doute, l'ingéniosité d'esprit de nos architectes ni de nos édiles ne s'est point déclarée d'avance vaincue par la

difficulté de la tâche, et beaucoup de villes ont su donner satisfaction aux besoins les plus urgents de la vie moderne tout en conservant du passé ce qui devait en être gardé pour le double respect de la beauté et de l'histoire. Cependant les améliorations reconnues les plus indispensables n'ont été appliquées souvent que de façon très insuffisante et l'on a pu écrire, sans exagérer, qu'il n'y a pas une de nos villes qui ne soit en retard sur les besoins avérés de notre temps.

Ces transformations nécessaires au meilleur rendement de l'activité humaine, c'est la science française qui en a été, le plus souvent, l'initiatrice. C'est nous qui, des premiers, avons posé quelques-uns des principes fondamentaux de cette science nouvelle : l'hygiène, créatrice d'une vie meilleure. Qui a égalé Le Nôtre dans l'art des jardins ? Nous avons hérité de Rome la science de la route et de son prolongement : la rue. Ni les bienfaits de l'air ni ceux de l'eau n'ont été pour nous des mystères. Les éternels initiateurs que nous sommes, pourquoi donc avons-nous été, ici encore, dans l'aménagement de la cité moderne, devancés par d'autres peuples, amis ou ennemis ?

C'est, par malheur, pour un mal qu'il faut appeler par son nom : la politique, — non point la politique en son sens étymologique, qui est la bonne administration de la cité, — mais la politique, au sens déformé du mot, au sens électoral du mot, qui est la subordination des intérêts généraux à l'intérêt particulier, du bien public à l'égoïsme, du tout à la partie.

*
* * *

En effet, la beauté et l'hygiène des agglomérations urbaines, villes, bourgs ou villages, sont des biens qui reviennent très cher. Elles ne se paient pas seulement par des dépenses, qui se traduisent nécessairement en impôts, en taxes et en surtaxes, mais encore par des restrictions aux libertés individuelles ; par des servitudes, comme sont celles des zones *non ædificandi* et celles des architectures en harmonie avec les ensembles ; par des règlements de voirie ; par l'obligation pour les propriétaires de ne pas restreindre les indispensables cubages d'air au profit de leur bourse et au détriment de la santé des locataires entassés en d'infests taudis où la promiscuité engendre l'immoralité, la saleté, la tuberculose, le dégoût du logis, le goût du cabaret ; par le contrôle des médecins et la sur-

veillance de la police. Ce n'est pas tout ; mais déjà quelle coalition d'intérêts, d'habitudes et de vices contre « l'ennemi du peuple », les serviteurs du bien public !

Nous sommes un peuple qui n'a pas seulement développé chez lui le sens de l'égalité plus que celui de la liberté, mais qui, en outre, se laisse aisément persuader de décorer du nom de liberté des privilèges et des abus. La liberté de croire ou de ne pas croire n'a point été toujours opposée victorieusement à l'intolérance ; mais la liberté de boire des spiritueux empoisonnés l'a été jusqu'à présent à l'antialcoolisme.

*
* * *

La dépense a été, d'abord, le principal argument des partis politiques qui s'opposèrent à ces grands travaux d'édilité, d'embellissement et d'hygiène, d'élargissement et d'aération auxquels sont restés attachés, à Paris, les noms dominants de Haussmann, d'Alphand et de Beaugrand.

Il est assez pénible de relire aujourd'hui les discours et les écrits que les chefs de l'opposition libérale, orléanistes ou républicains, multiplièrent, dans les dernières années du second Empire, contre l'administration du baron Haussmann.

Je veux bien que celui qui s'appelait lui-même le « grand préfet » et que l'histoire n'appellera pas d'un autre nom, ait irrité même les hommes de son parti, qui le sacrifèrent finalement aux opposants, par des façons de proconsul, verbe haut et attitude impérieuse ; et, encore, que, placé à la tête d'une administration sans contrôle et exerçant, devant un conseil municipal non élu, un pouvoir sans responsabilité et sans limites, il en ait pris fort à son aise avec les règles d'une saine science financière et, même, d'une élémentaire comptabilité, et qu'il ait vécu, sans trop s'en défendre, dans une manière d'illégalité chronique. J'accorde tout cela, et autre chose encore, aux journalistes de l'opposition d'alors, Prévost-Paradol et J.-J. Weiss, et Jules Ferry, auteur des *Comptes fantastiques d'Haussmann*, et aux orateurs de la gauche et du centre du Corps législatif : Ernest Picard, Émile Ollivier et M. Thiers. Il me souvient que l'un des Scipion, qui s'était distingué par des services plus éminents encore que ceux du baron Haussmann, fut accusé d'une gestion douteuse et se contenta de répondre que le jour de critiquer était bien mal choisi, étant l'anniversaire de sa plus illustre victoire, et qu'il allait monter au Capitole pour y rendre grâce aux dieux. Sur quoi Caton : « Il ferait

mieux de rendre ses comptes. » Cependant Scipion a gagné la bataille contre Carthage. Haussmann a engagé la grande bataille



NAPOLÉON III REMETTANT AU BARON HAUSSMANN
LE DÉCRET D'ANNEXION DES COMMUNES LIMITROPHES DE PARIS
PAR YVON

(Collections de la Ville de Paris.)

moderne de l'hygiène et de l'air contre les ruelles et le taudis.

Il était donc fort injuste d'accuser Haussmann, comme faisait Ferry, « d'avoir immolé l'avenir tout entier à ses caprices et à sa

vaine gloire » et « d'avoir englouti, dans des œuvres d'une utilité douteuse ou passagère, le patrimoine des générations futures ». « Deux milliards dépensés pour une ville et dans une ville ! » s'écriait M. Thiers, « c'est là un événement inouï et déplorable. » Puis, l'ancien ministre de Louis-Philippe célébrait M. de Rambuteau, préfet de la monarchie de Juillet, « pour avoir éteint, ou presque, les dettes de la Ville de Paris » ; il décréait qu' « il ne faut pas déplacer la circulation, mais qu'il se faut borner à la faciliter », et il dénonçait, comme méfaits d'un homme « entraîné dans un torrent de folie », « les boulevards Haussmann et du Prince-Eugène », et toutes les avenues percées « autour de la barrière de l'Étoile », et la rue Monge et le boulevard Arago, et la place de l'Opéra, et « le transport d'une butte énorme, la Butte des Moulins ». Cependant Jules Ferry « pleurait de toutes les larmes de ses yeux... le Paris de Voltaire, de Diderot et de Desmoulins, le Paris de 1830 et de 1848 », ce Paris « historique et penseur, artiste et philosophe », « où l'expropriation ne troublait pas à tout instant les relations anciennes, les plus chères habitudes... ».

Personne n'admire plus que moi M. Thiers et j'ai été des amis impénitents de Jules Ferry, surtout dans la plus injuste des adversités et le plus noblement supportée. Mais il est prescrit d'aimer la vérité plus que Platon lui-même, et, me remémorant le Paris de mon enfance à la veille des transformations qui l'engagèrent dans la grande voie moderne, c'est au préfet de la Seine que je donne raison contre une opposition qui ne pouvait être aussi aveugle à l'évidence que par esprit de parti.

Aussi bien ce procès-là est-il jugé ; mais n'allons-nous pas retrouver la politique sous une autre forme dans la lutte que nous entreprenons pour imposer, tant aux municipalités qu'aux propriétaires et aux locataires, le respect des règles qui feront plus saines les villes, les habitations, les usines et la vie elle-même ?

*
* *

Ce que nous risquons de rencontrer, en effet, devant nous, ce sera, pour la défense d'intérêts particuliers et en opposition à l'intérêt général, dont les défenseurs patentés seront l'urbaniste et l'hygiéniste, non pas le principe, mais le paradoxe de la liberté ou municipale ou individuelle.

Je dois, en raison des expériences antérieures, considérer cette

possibilité; mais je me refuse à en faire une certitude, parce que je sens en moi la conviction profonde que la notion de l'intérêt général va se dégager, avec une force incomparable, de la guerre, de la longue et terrible épreuve que le destin nous inflige et qui a trouvé ce peuple supérieur aux plus cruelles infortunes.

Cette guerre, je l'ai dit ailleurs, est pour nous la plus idéaliste, la plus spiritualiste de toutes les guerres, parce que nous ne la menons pas pour la satisfaction d'ambitions ou d'intérêts du moment, mais, surtout, pour épargner aux générations à venir nos douleurs et nos misères et leur conquérir une paix inviolable.

Il n'y a point de notion de l'intérêt général qui soit supérieure à celle-là. Je suis dès lors fondé à croire que le peuple des tranchées et le peuple de l'arrière qui l'ont presque spontanément conçue et qui n'en démordront pas jusqu'à la victoire complète, ne l'ont pas limitée dans son application à la guerre. Rentrés dans leurs foyers, dans la vie publique, on veut ne point mettre en doute qu'ils regarderont désormais toutes choses sous l'angle des intérêts généraux et qu'ils mettront de propos délibéré le bien public, l'avantage des grandes et petites communautés, au-dessus des intérêts particuliers, que ce soient ceux de leur classe sociale, de leur parti politique, de leur corporation, de leur profession, ou de l'individu. Aussi bien les satisfactions que l'intérêt particulier obtient au détriment de l'intérêt général ne sont-elles que momentanées, sinon illusoires, et elles finissent toujours par se retourner contre l'individu, qui n'est qu'une partie du tout. Dans un organisme malade, il n'y a pas beaucoup de membres qui restent sains.

Il a été fait dans l'histoire beaucoup de révolutions qui, au travers des plus étonnants bouleversements, auront été loin de valoir par leurs conséquences cette évolution dans les esprits, si elle s'est opérée. Quand Descartes eut ramené la logique à ses fameuses quatre règles élémentaires du sens commun, il fut assuré que, s'il s'y conformait lui-même, il ne commettrait jamais aucune faute de raisonnement. Le discours, si je puis dire, sur la méthode politique et sociale ne propose qu'une seule règle : l'intérêt général.

Sans doute, dans sa simplicité et sous sa limpide apparence, la règle de l'intérêt général et de sa souveraineté laisse subsister les plus graves problèmes, car l'intérêt général, quel est-il? Il le faut, d'abord, déterminer. Pour le déterminer, il faut être bien certain de ne pas se laisser conduire, fût-ce inconsciemment, par le souci de l'intérêt particulier. Nous ne voyons pas le monde dans les mêmes

dimensions selon que nous le regardons par le gros bout ou par le petit de la lorgnette, ni avec les mêmes couleurs selon que nos verres sont blancs ou bien teintés de bleu, ou de vert, ou de jaune. Il faut donc être certain que l'on regarde les choses d'un œil clair et ferme. Cela n'est point aisé.

Cependant, il y a des certitudes, qui ne sont pas, d'ailleurs, toutes de l'ordre scientifique; et l'urbanisme, dont je ne me suis éloigné que pour y revenir plus sûrement, a ses certitudes qui ont été établies soit par l'esthétique soit par l'hygiène. L'application rationnelle de ces principes ou, plus simplement, de ces règles est conforme à l'intérêt général de l'agglomération, qu'elle soit urbaine ou rurale. Si la notion de l'intérêt général l'emporte, si le législateur veut bien ne s'inspirer que de l'intérêt général, ce seront ces règles qui devront être appliquées par toutes les municipalités et par l'État lui-même. Toute la question est là.

Mais, dès lors, il faut prévoir la lutte avec les intérêts particuliers que la politique — j'entends : la politique électorale — ou ménagera ou servira. Ces rues sont trop étroites; l'air respirable manque à ces agglomérations trop denses, à ces immeubles trop peuplés; des égouts sont indispensables à l'évacuation des déchets et des eaux usagées; l'alimentation en eau potable est défectueuse. Il faut donc élargir ces voies, démolir ces pâtés de maisons à gros rapports pour y substituer des espaces d'air libre, parcs ou jardins, établir des canalisations, construire des fontaines ou des aqueducs. Mais ces améliorations incontestables, et même incontestées, impliquent de fortes dépenses. Les dépenses impliquent des ressources nouvelles qui ne peuvent être demandées qu'à l'impôt. Mais l'impôt est déjà bien lourd! Contre l'intérêt du capital humain, à savoir l'hygiène, la santé, se dresse l'autre capital : la propriété; contre l'esprit de rénovation, l'esprit de conservation; contre la science, l'ignorance. A quoi bon bouleverser un état de choses qu'on a toujours vu? Quelles spéculations se cachent sous tous ces projets d'acquisitions de terrain, de percements ou d'élargissements de rues, de construction d'égouts, d'installations de parcs? Quoi! l'État va imposer des plans d'ensemble aux municipalités, des règles d'hygiène aux propriétaires d'usines, de fabriques, d'immeubles? Charbonnier n'est-il pas maître chez lui? Que devient la liberté communale? Que devient la liberté individuelle? Nous voici en pleine politique, au plein de l'abjecte politique électorale.

Et, pourtant, il faut que ce soit l'intérêt général qui l'emporte :

contre la cupidité du propriétaire d'immeubles malsains; contre l'incurie de municipalités plus préoccupées de la réélection que de la salubrité, qui est coûteuse, et de la commodité qui ne l'est pas moins; contre la routine, ou l'imprévoyance, ou l'égoïsme de l'électeur. Car c'est bien l'intérêt de toute la ville, grande ou petite, qu'elle soit propre, saine, aérée, pourvue d'égouts, traversée par des voies larges, dotée d'espaces libres, d'écoles bien orientées; et c'est bien l'intérêt de toute la nation que villes et villages se nettoient de la crasse de toutes les vieilles ignorances et qu'ils se lavent au large courant d'eau vive de la vie moderne. Et ni la liberté individuelle ni la liberté communale, qui ont leurs fins en elles-mêmes comme toutes les libertés, ne seront davantage atteintes dans leur principe, la liberté individuelle, par les prescriptions nouvelles d'hygiène qui seront imposées aux immeubles que par les anciennes prescriptions, déjà limitatives du droit de propriété, sur l'alignement ou sur la voirie, ou par les servitudes de vue qui sont dans le Code, et la liberté communale par le plan d'ensemble, conforme à l'utilité, à l'esthétique, au caractère régional, qu'il sera prescrit aux municipalités de dresser, que par l'obligation de construire des écoles et de les entretenir.

* * *

Je sortirais de ma compétence si je m'essayais à dire à quels principes directeurs se devront conformer les autorités, ou je me bornerais à répéter ce qui a été déjà écrit sur ce sujet, à la fois vaste et complexe. Mais s'il est une vérité de sens commun, c'est qu'il y a intérêt pour toute ville à être bien distribuée et pratique pour la circulation, salubre pour ses services publics et dans ses constructions, agréable à parcourir et à habiter. Je rappellerai seulement quelques-unes des nécessités principales auxquelles il convient de donner satisfaction.

A Jove principium. Jupiter, c'est le ciel, c'est l'air. En première ligne, la création de vastes espaces libres et la construction d'habitations sévèrement hygiéniques. Le grand destructeur des microbes, c'est le soleil.

Combien a été méconnue, et l'est encore, l'action salubre de l'air pur, du soleil, de la lumière! Surtout chez nous. Les détestables alcôves, enfoncées dans la muraille, entourées de rideaux épais dont chaque pli était un nid de poussière, étaient, hier encore, tenues

en honneur. Il en subsiste encore. Quelle surprise, mêlée d'horreur, comme de vestiges d'un temps barbare, elles inspirent aux Anglais accoutumés à dormir la fenêtre grande ouverte même sur l'air glacé de l'hiver ! Ces alcôves faisaient l'ornement de petites chambres, basses, étroites, percées de minuscules ouvertures sur le dehors. Il subsiste encore des millions de ces cellules où toute la famille s'entasse, travaille, prend ses repas, dort, naît et meurt. Dans les villes, les maisons des quartiers ouvriers comprennent chacune trente, quarante, plus encore, de ces pièces où l'air ne pénètre jamais, où s'accumulent les poussières et les saletés. Elles donnent sur un escalier qui n'est pas moins dégoûtant. A l'arrière, une cour infâme, des courettes qui ne sont guère que des réceptacles à détritüs, donc de véritables foyers d'infection, puits incapables d'assurer aucune ventilation, de distribuer l'air et la lumière. Le plus souvent, les rues où s'élèvent à la file ces maisons sont étroites, comme fermées au soleil. A la campagne, au village, les logements spacieux et propres ne sont pas moins rares qu'à la ville, empestés par le voisinage des fumiers et des écuries, des étables, des porcheries. Le paysan pousse volontiers l'économie à l'avarice ; l'ouvrier n'est volontiers dépensier qu'au cabaret. L'absurde impôt, enfin aboli, sur les portes et fenêtres, a eu pour conséquence de faire descendre le nombre des baies au-dessous du *minimum* indispensable. Ajoutez-y dans les quartiers industriels, la crasse et la suie des fumées que les vents dominants, dont l'architecte n'a point pris la peine d'étudier le régime, rabat sur les agglomérations, d'où il n'eût pas toujours été malaisé de les éloigner.

La plupart de nos règlements de voirie sont insuffisants. J'ai eu la bonne fortune, étant député, d'apporter ma pierre à l'œuvre de notre ami Jules Siegfried : la loi sur l'expropriation pour cause d'insalubrité. Dirai-je qu'elle ne me semble pas encore assez sévère ? Il la faut appliquer. Ces détestables ruches de masures et de taudis, il les faut jeter à bas. Il faut construire à leur place, quand il n'y aura pas moyen de les édifier ailleurs, des immeubles où l'hygiéniste et l'urbaniste auront élevé la hauteur des étages, accru les cubages d'air, ouvert des baies plus larges sur l'air du dehors, réglementé l'évacuation des eaux ménagères. Les logements ouvriers sont, le plus souvent, dépourvus de jardins, dans la banlieue comme à la ville. Il faudra faire une part toujours plus large aux cités-jardins dont l'Amérique et l'Angleterre offrent tant d'agréables modèles.

Enfin, c'est la loi elle-même qui, dans les quartiers ouvriers comme dans tous les autres, imposera les espaces libres et plantés, dont Alphand, autrefois, avait cherché à déterminer la quantité, proportionnelle à la surface des quartiers et des villes. Les parcs et les jardins ne sont pas seulement une parure pour les villes, souvent leur plus belle parure ; ils en sont les poumons. La loi sur le repos hebdomadaire est une excellente loi sociale. Ce repos du dimanche,



ESSAI D'UNE RÉPARTITION DE NOUVEAUX JARDINS PUBLICS A PARIS
SUR LA ZONE DES FORTIFICATIONS
PAR LA COMMISSION D'EXTENSION DE PARIS (PRÉFECTURE DE LA SEINE)¹

où les familles laborieuses le peuvent-elles prendre ? L'homme et, hélas ! la femme, au cabaret, les enfants dans la rue. Tout se tient, dans l'ordre social comme dans la nature ; tout s'y enchaîne. Le taudis est le pourvoyeur du cabaret d'alcool. Le logis sombre, sale, triste, le besoin de lumière et de chaleur, le goût de la conversation, y poussent l'ouvrier. Besoin d'eurythmie, a dit Vandervelde. La maison salubre et propre le retiendra. Les grands jardins publics, les belles promenades, les parcs, les terrains de jeu l'en détourneront. De l'air, des arbres, des sports ! Créer des espaces libres. J'em-

1. Extrait de l'ouvrage : *Considérations techniques préliminaires La Circulation ; Les Espaces libres* ; Paris, 1913.

prunte à M. Risler ces chiffres : Londres a 14 pour 100 d'espaces libres, Berlin 10 pour 100, Paris 4 1/2 pour 100 seulement. D'où ces conséquences : Londres, avec trois fois et demie plus d'espaces libres que Paris, a trois fois moins de décès par tuberculose ; Berlin, avec deux fois et demi plus d'espaces libres que Paris, a deux fois et demi moins de décès tuberculeux ; la proportion se renverse exactement.

La tuberculose règne au taudis. Le taudis pousse au débit d'alcool. L'alcool crée des lieux de moindre résistance à toutes les maladies, à l'infection — demandez aux chirurgiens — des blessures. Ainsi Hayem a pu dire que la tuberculose se prend sur le « zinc ».

Je ne me dédis point de ma proposition qu'il faut supprimer l'alcool, mais désarmerons-nous dans la lutte contre les alliés de l'alcoolisme ?

Il ne suffit pas enfin d'opposer au cabaret les jardins et les terrains de jeu, mais encore cet autre antidote non moins efficace : le Cercle ouvrier, la « maison pour tous », comme l'appellent les Américains qui en ont élevé dans toutes leurs villes, construction simple, mais vaste, avec bibliothèque, salle de réunion, de lecture et de jeux, salle de couture et de travail en commun pour les femmes, débit de boissons hygiéniques, et, souvent, dans les cités industrielles, avec l'annexe d'une garderie d'enfants.

Voilà pour la salubrité et l'hygiène. Voici maintenant pour la commodité et l'esthétique.

*
* *

On a dit, de l'utile et du beau, qu'ils s'accommodent mal ; mais, de fait, ils se complètent souvent, et, si je crois, pour ma part, que l'art doit avoir son but en lui-même et qu'on n'en saurait faire, sans attenter à son essence qui est la liberté, un instrument, pas même, comme voulait Mirabeau, assez peu autorisé dans l'espèce, « un officier de morale », il m'apparaît, d'autre part, qu'il suffit dans beaucoup de cas d'une intelligence plus pénétrante, soit de l'utile, soit du beau, pour que l'utile et le beau soient réunis dans une même chose. Parler de l'utilité de l'œuvre du sculpteur ou du peintre, cela est, assez évidemment, jouer sur les mots ; il ne peut s'agir ici que du profit intellectuel qu'on tire de la fréquentation des belles toiles ou des belles statues. Mais il n'en est pas de même de l'architecture et, surtout, de ses applications à l'urbanisme. Cela est si vrai de l'architecture que, si elle s'éloigne, par exemple, de

cette utilité évidente qu'est la solidité, elle dégénère très vite et devient paradoxale, comme dit Taine du gothique quand il se donne tout entier à l'ornement. Ainsi, quand le flamboyant eut prévalu, qu'il eut occupé par des fenêtres les murs à peu près évidés, l'appui vint à manquer; l'édifice croulerait sans les contreforts plaqués contre les parois; et il s'émiette incessamment, si bien que « des colonies de maçons, installés à ses pieds, réparent continuellement sa ruine continuelle¹ ».

Ce sont des phénomènes multiples et très complexes qui modifient avec le temps l'aménagement intérieur des villes et transforment un quartier de grande habitation, comme était autrefois le Marais, en un quartier commercial, ou un quartier bourgeois en un quartier ouvrier, et réciproquement. Ces déplacements échappent à l'urbaniste. Mais quand ils s'accomplissent ou sont en voie de s'accomplir, il interviendra à propos pour aménager le quartier à sa nouvelle destination; et quand le quartier maintiendra dans le présent le caractère où il s'est affirmé dans le passé, il n'interviendra pas moins utilement pour adapter aux besoins nouveaux qui résultent du progrès général, non seulement l'hygiène, comme il a déjà été dit, mais encore la viabilité et les constructions elles-mêmes.

Le développement considérable de l'activité commerciale, industrielle, sociale, et de la circulation appelle nécessairement des voies en rapport avec l'importance de leurs fonctions accrues : rectilignes et plus larges pour faciliter un mouvement plus intense, se raccordant plus aisément soit avec le centre de la ville, soit avec sa périphérie, avec des pentes plus douces, et coupées par des places pour éviter les encombrements aux croisements des rues. Cette adaptation de l'objet à sa fin est déjà une beauté; la beauté se dégage de l'utilité, elle en procède. La voie, en tant que voie, ne serait conforme ni aux règles de l'utile ni à celles du beau si elle était étroite, tortueuse, accidentée, abrupte. Mais combien ce double caractère apparaît davantage encore dans les constructions elles-mêmes, qui ne sauraient être belles si le moyen ne répondait pas au but; et rien ne serait moins beau ni moins pratique, ni plus absurde, qu'une gare ou une halle, un édifice public ou une maison de rapport dont l'architecture ne traduirait pas sa destination! Quel qu'il soit, un édifice doit d'abord déclamer son nom.

Mais cela suffit-il? et, surtout dans un pays comme le nôtre, dans

1. *Philosophie de l'art*, 2^e édition, Paris, Baillière, 1872, p. 128.

des villes déjà riches comme les nôtres d'un long passé de beauté, peut-il être fait abstraction de l'esthétique proprement dit ? Vous le penserez d'autant moins qu'il vous apparaîtra, sans peine, à la réflexion qu'il en est, à beaucoup d'égards, de l'architecture comme de la poésie. Plus les règles de la prosodie sont sévères, plus le poète se trouve obligé de serrer sa pensée et de travailler sa forme. Exigez de l'architecture urbaine les qualités essentielles de la beauté ; plus sa ville sera belle, plus elle sera bien distribuée et commode. Cette corrélation est moins mystérieuse qu'elle ne paraît. En tout cas, elle vient à l'appui de cette vérité si bien formulée par un grand architecte¹ : « L'esthétique n'est pas un luxe pour le peuple, mais un droit et un besoin au même titre que l'hygiène. »

Un besoin, donc un droit, parce qu'il convient que l'habitant se plaise dans sa maison, dans sa rue, dans son quartier, dans sa ville, dans son village, et pour que, s'y trouvant mieux, il vaille mieux.

De là, ces dispositions de la loi attendue par nous qui font de l'urbaniste un collaborateur nécessaire des municipalités, afin que nos villes et nos villages ne dérogent point de leurs anciennes beautés et ne demeurent pas en retard de ceux des pays pour qui cette esthétique renouvelée est autre chose qu'un mot. Le problème qui se pose pour nos cités modernes et, aussi, pour les programmes d'une École, indispensable, d'art public, est autrement complexe, évidemment, que celui qui se posait à Louis XIV créant Versailles dans un désert pour sa pompe et sa gloire. L'agglomération moderne est un organisme soumis à des conditions infiniment variées et qui exigent des connaissances où l'art architectural ne tient qu'une place parmi tant d'autres. Mais l'art y tient aussi sa place. Embellir une ville ne signifie pas exclusivement y construire des monuments magnifiques. Cela veut dire encore que les ensembles architecturaux peuvent n'être pas réservés seulement aux quartiers riches des grandes villes et qu'il n'est point si modeste construction dans le quartier le plus pauvre ou dans la plus humble bourgade dont la valeur ne se puisse accroître, sans augmentation de dépense, par la tenue des lignes architecturales. S'il s'agit des ensembles architecturaux, il n'y a pas plus de tyrannie à fixer la hauteur, un caractère défini, l'emploi apparent de matériaux déterminés que l'alignement. Ainsi se créent choses de beauté et joies éternelles : la place des Vosges et la place Vendôme, et la place Stanislas. S'il s'agit des constructions banales,

1. M. Bonnier.

la Suisse nous fournit l'exemple de règlements municipaux qui empêchent tout au moins l'enlaidissement, œuvre de l'ignorance ou de la spéculation. S'il s'agit des villages ou des petites villes, il faut répandre cette vérité que le style régional ou local ne se recommande pas seulement pour des raisons préconçues d'esthétique, mais par des nécessités climatiques et par la nature même du pays.

*
* *

Je conviens, assurément, et c'est l'évidence, qu'il est plus malaisé de transformer une ville pour la rendre saine, commode et belle, que de la créer sur une plage déserte. Toutefois nous avons, en deçà de nos frontières, d'innombrables exemples de ces transformations, évidemment coûteuses, pourtant réalisées en peu d'années et dont les heureuses conséquences ne se sont pas fait attendre : elles ne se heurtent donc à aucune impossibilité ; et, sans doute, la France républicaine peut s'imposer les mêmes dépenses pour le bien public que l'empire allemand, et les mêmes règles édilitaires que la libre Suisse ou la libre Amérique.

Mais, hélas ! nous n'avons pas seulement des villes et des villages à transformer par l'application des principes de l'urbanisme ; la France libérée et victorieuse va se trouver — elle se trouve déjà — en présence des débris lamentables de centaines de villes et de villages qu'il lui faudra reconstruire entièrement. Sur toute une immense zone de son territoire, il n'y a plus que des murs branlants et des amas de décombres ; et des ruines même ont vécu, comme au temps du poète antique ; et l'emplacement de nombreux villages n'est plus marqué, au ras du sol bouleversé et dans les paysages désertiques que par une poussière plus blanche sur la terre nue jusqu'au tuf.

Si la renaissance de ces villes, de ces bourgs et de ces villages martyrs est une question résolue pour nous avant même que d'être posée, mais à supposer qu'elle soit posée par des hommes de peu de foi, écrasés par l'étendue d'un désastre sans précédent comme la barbarie qui l'a fait, comment ne pas apercevoir dans le même temps qu'ici encore un bien peut être produit par un mal ? Il y a des pertes irréparables, et elles sont en grand nombre, pour l'histoire et pour l'art, et des beautés et des évocations du passé sont à jamais descendues au tombeau. Nous ne reverrons plus ni l'Arras ni la Péronne d'autrefois, ni Reims dans sa splendeur, ni tant d'églises délicieuses, ni tant de châteaux qui racontaient les éclosions et les épanouis-

sements de tant d'architectures charmantes et somptueuses, ni ces vieux hôtels de ville où chaque pierre racontait un épisode de l'histoire la plus diverse qui fût jamais. Tout cela ne vivra plus que sur des estampes et des tableaux, dans nos mémoires, dans l'éternelle exécution des nouveaux Huns et des nouveaux Vandales. Il y a des ruines qui sont encore des ruines, qui ne sont pas tombées par miracle en poussière. Je suis de ceux qui pensent qu'il les faudra garder dans la mélancolie de leurs majestés profanées et mutilées, comme une leçon inoubliable et comme une source intarissable et de gratitude pour ceux qui sont morts en les défendant et de haine pour les exécuteurs des vengeance et des fureurs du plus grand assassin de tous les siècles. Il y a quelques monuments que l'incendie ou la mitraille n'ont pas atteints dans leurs œuvres vives et qu'il sera possible de restaurer d'une main légère en même temps que pieuse, si on ne préfère pas les garder avec leurs meurtrissures et leurs cicatrices. Mais il y a aussi tout le reste : des centaines d'édifices publics, des milliers de maisons, de fermes, de fabriques, de chaumières, qui sont détruits de fond en comble ou qui ne sont plus que les spectres de ce qu'ils furent. Villages, bourgs et villes, il les faut relever dans leurs architectures régionales, qui font partie de leur vie même, et, ne serait-ce que pour les récompenser de leurs épreuves, dans plus de salubrité et dans plus de beauté.

*
* *
*

C'est ici que l'urbanisme doit acquérir ses plus grands titres. Il revisera les anciens plans. Il dressera les nouveaux. Les bienfaits de toutes ces sciences modernes qui doivent assurer l'embellissement des villes, avec leur assainissement et avec une viabilité meilleure, et dont la conquête aurait été si lente, ils se pourront, se devront réaliser d'un seul coup. Hier, villes et villages martyrs. Demain, villes et villages modèles.

Plan d'ensemble rationnel et simple. Toute leur place à l'air et à l'eau. Grands espaces libres. Aménagement du sous-sol (canalisation, égouts) selon les préceptes les plus récents de l'hygiène. Distribution méthodique des quartiers (industriel, commerçant, ouvrier, bourgeois). Tracé non moins méthodique des voies de promenade. Orientation appropriée des écoles, des hôpitaux, des asiles. Cités-ouvrières, cités-jardins. Asiles-ouvriers et maternités. Usines et fabriques aux périphéries, du type américain, avec réfectoires, salles de repos pour l'ouvrière, garderies d'enfants.

Œuvre immense, qui me paraît, au surplus, ne pouvoir être qu'une œuvre d'ensemble, sans que je veuille contredire, en quoi que ce soit, là où elles se pourront utilement exercer, aux initiatives particulières ou collectives. Je vois s'élever, d'abord, dans les régions dévastées, pour servir d'abris provisoires aux populations qui reviennent, de vastes baraquements et des camps de tentes ; la tente, délicieuse habitation, fraîche en été, si aisément chaude en hiver, que je ne me lasserai pas de préconiser, montrant l'exemple des Anglais, remémorant mes souvenirs, prêchant un peu — c'est le cas de le dire — au désert ! Puis, les plans de reconstruction une fois dressés par les municipalités, avec le concours et sous le contrôle des urbanistes, je vois, arrivant, à défaut de notre main-d'œuvre si terriblement éprouvée par la guerre, de nombreuses équipes de Kabyles, d'Indo-Chinois et de Chinois, travailleurs depuis si longtemps réputés habiles et diligents, et, peut-être aussi — inappréciable secours ! — de ces ouvriers américains qui ont bâti, comme avec des baguettes magiques, toutes ces villes et bourgades de leur Sud-Ouest, et qui s'émeuvent moins que nous de l'incendie qui les a dévorées trop souvent, car ils ont commencé à reconstruire parmi les cendres pendant que nous discoupons encore sur le désastre.

Pour l'immense dépense, est-il besoin de dire à qui elle incombera ?

C'est l'Allemagne qui a détruit par la mitraille et par le feu ; c'est l'Allemagne qui paiera.

Je ne dis pas, pour cause : c'est elle qui reconstruira.

J'ai émis ailleurs une idée que je veux rappeler d'un mot. L'indemnité générale de la guerre incombe à toute l'Allemagne pour avoir, tout entière, voulu, déchainé la catastrophe énorme. C'est de ses villes nommément désignées, dans l'ordre décroissant de leurs revenus portés à leurs budgets municipaux, des plus puissamment riches aux plus aisées, qu'il faudra exiger le paiement de la reconstruction de telle et de telle de nos villes et de tels et de tels de nos villages, ainsi que des villes et des villages de Belgique. Berlin, par exemple, paiera pour Reims, Cologne pour Louvain, Munich pour Arras, Francfort pour Lille, Dresde pour Ypres, Hambourg pour Soissons. La même note de paiement sera exigée des villes autrichiennes pour la Pologne, la Serbie, la Roumanie.

Pareillement, payant à la fois en espèces et en nature, les forêts allemandes d'un revenu annuel de 400 millions auront à reconstituer nos forêts ; les puissants Syndicats agricoles, notre matériel

agricole brisé ou dispersé ; les usines et fabriques allemandes, nos usines et nos fabriques dont tout le matériel a été détruit ou volé ; les grandes compagnies de navigation, nos flottes. De même pour la Belgique.

Il faut que toute la nation expie. Il faut que toutes les collectivités soient frappées.

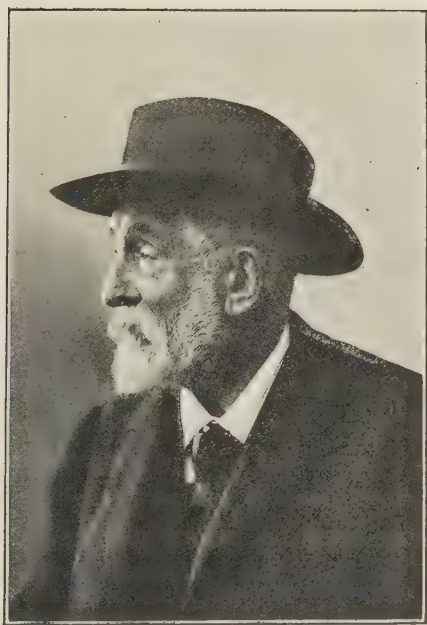
Et ce sera justice. Et ainsi renaîtra plus rapidement de ses ruines, pour une vie nouvelle et meilleure, toute cette partie de la France qui a souffert si cruellement dans sa chair et dans son âme, que nous osons à peine, nous qui n'avons pas senti sur nous la botte allemande et qui n'avons pas été au cœur de la bataille, parler devant elle de nos douleurs et de nos misères.

JOSEPH REINACH



HARPIGNIES

(1819-1916)



PORTRAIT DE HARPIGNIES,
D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE (1900)

Amis, admirateurs ou élèves de Harpignies, nous avons espéré qu'il nous serait donné de fêter le centenaire du grand paysagiste. Harpignies, du reste, l'espérait fort, tout le premier, par bien des motifs dont le principal était cet ardent amour de la vie qui ne le quitta pas jusqu'à la dernière heure. Il ne put, hélas ! à trois ans près, atteindre le bout de son siècle : il expirait le 28 août 1916, et le 31 nous le conduisions à sa dernière demeure, dans ce petit village de Saint-Privé que son œuvre a tant de fois commenté en pages universellement connues et qui, grâce au prestige de son talent, est devenu désormais illustre.

C'était le lendemain d'un jour de pluie diluvienne ; le soleil s'était levé plus chaud et plus clair dans un beau ciel pur, lavé comme dans les plus éclatantes aquarelles du maître et, à cette heure qui penchait vers le soir, la lumière estivale était plus blonde et plus vermeille. On se réunissait dans cette jolie maison châtelaine de la Trémellerie, haut juchée au bout du village, gaie, aérée, avenante, toute décorée à l'intérieur d'études ou de photographies sur des tentures cramoisies ou vieux rose, donnant une image de l'ordre

et de la bonne tenue de céans, de l'humeur accueillante du maître, et témoignant des soins délicats dont il était entouré. En avant, un parterre, bien ordonné, lui aussi, conduisant à une pelouse, puis, toujours en montant, à un petit bois, ce bois où l'artiste choisit nombre de ses motifs préférés. Presque au pied de la maison, séparée par la place principale du bourg, l'église, flanquée de ses quatre clochetons, avec sa flèche un peu ventrue sur le côté, le large toit baissé couvrant la nef, cette église qui profile sa silhouette rustique sur bien des aquarelles célèbres. Et la procession funèbre — si l'on peut employer ce mot ici, tant il y avait de douceur dans les regrets et d'attendrissement dans la mélancolie — se déroula, en sortant de l'office religieux, dans la clarté encore plus dorée du crépuscule prochain, à travers le cimetière montant, jusqu'à la tombe que l'on peut voir de la chambre même que le maître venait de quitter.

Après ce pieux devoir rempli, les fidèles qui avaient pu se trouver réunis pour rendre ce dernier hommage au doyen de l'École, voulurent accomplir comme un pèlerinage aux lieux de prédilection où il s'asseyait, palette en main, dérangeant son chevalet de place parfois durant toute la première heure de travail, jusqu'à ce qu'il eût pu trouver le point exact qui devait arrêter sa composition, préoccupation qui était essentielle chez lui.

C'étaient, avec l'église, qui, naturellement, donne partout sa physionomie aux silhouettes des villages, la mare, la rigole, le pré avec les grands peupliers, hérissés comme des plumets, la rivière du Loing et ses rives herbeuses bordées de saules têtus et cagneux, des petits coins charmants de paysage français, en eux-mêmes bien sages, sans accidents romantiques, sans rien qui arrêterait particulièrement les regards d'un visiteur distrait ou inattentif et dont le maître tira inépuisablement des motifs si pittoresques.

Cet horizon étroit de paysage rural, riant, modeste et familier suffit, en effet, indéfiniment aux contemplations habituelles du vieil et toujours jeune artiste. Il répondait à sa nature et à ses goûts, justement par sa simplicité et par sa grâce, ses belles lignes tranquilles, ses amples silhouettes d'arbres, sa grandeur dans la mesure même. Harpignies s'y plut comme il se serait aisément plu ailleurs, car il avait l'humeur facile, un naturel optimiste et il possédait, comme le grand Corot, dont il citait le nom presque en se signant, juste après celui du bon Dieu, le don de tirer des plus médiocres aspects le parti le plus avantageux; il le prouva bien lorsqu'il lui prit, par

occasion, la fantaisie de peindre en Flandre, dans son pays natal, qu'il appelait lui-même « la négation du pittoresque ».

Le bon et aimable village de Saint-Privé lui convint donc à merveille. Ce qu'il y a de piquant, d'ailleurs, c'est qu'il ne l'avait pas choisi. Vers 1880, comme il avait marqué le désir d'avoir à lui un petit coin de campagne, un parent, averti par le curé de Bléneau, lui signala la propriété de la Trémellerie. C'était le moment où la prospérité commençait à entrer dans la maison du paysagiste. Le prix



APRÈS-MIDI A SAINT-PRIVÉ, PAR HARPIGNIES (1883)

répondait aux desiderata du maître; l'affaire fut conclue par télégramme. Harpignies fut bientôt comme naturalisé à Saint-Privé; il en devint en quelque sorte le châtelain et, dans tous les cas, le bienfaiteur.

A vrai dire, le pays n'était pas inconnu de Harpignies; notre peintre avait déjà vagabondé depuis vingt ans dans ces plaisantes régions arrosées par les affluents de la Seine ou de la Loire : l'Yonne, le Loing ou l'Aumance, à travers ces trois départements limitrophes de l'Yonne, de l'Allier et de la Nièvre, placés comme au cœur même de la France; il y avait même cueilli ses premiers lauriers. A l'exception donc des deux séjours, inoubliables, en Italie au début de sa carrière et, dans les dernières années, du va-et-vient régulier, tous les hivers, entre Paris et Menton, on ne pourrait citer de Harpi-

gnies que quelques escapades espacées en Dauphiné, à Avignon ou en Bretagne, une ou deux promenades d'agrément, la boîte à couleurs restée à l'atelier, les mains dans les poches, en Belgique et en Hollande, simplement pour se reposer, pour voir. Au cours de cette carrière exceptionnellement longue de labeur artistique, durant cinquante-cinq années, c'est-à-dire à dater de 1861, l'inspiration du maître paysagiste prit sa source presque entièrement au sein de cette nature modérée, ordonnée, aux harmonies sobres, aux lignes élégantes, aux formes souvent nobles, amples et puissantes.

*
* * *

Cette grande unité dans l'inspiration répond à la grande unité qui règne dans la vie de l'artiste. Au premier abord, cette existence de quasi centenaire semble devoir éveiller notre curiosité. Que d'événements écoulés au cours de ce siècle tourmenté qui commence au lendemain des grandes invasions pour finir à l'explosion subite de cette guerre qui ébranle et ensanglante toute la planète ! C'est, pour rester dans le domaine de nos idées, le triomphe du romantisme, l'apparition des grands paysagistes qui furent la gloire de l'École, ceux de Barbizon et ceux de l'Isle-Adam, et les naturalistes, et l'Exposition universelle de 1855 qui consacre solennellement, à la face de l'Europe, tous ces illustres indépendants, Delacroix en tête, imprimant un nouvel essor à l'art français. C'est l'avènement de ce grand contemplatif, Millet, et de ce grand réaliste, Courbet ; c'est l'éclosion de la turbulente, vivace et prestigieuse phalange impressionniste. Et que de retours encore, pour faire éternellement le tour des conceptions du cerveau humain, vers les sources de l'imagination ou de l'observation ! A coup sûr, avec son esprit indépendant, son tempérament combatif, sa belle humeur, son entrain et sa franchise, Harpignies a dû se mêler à ces grands camarades et prendre sa part de ces illustres conflits. La vérité, pourtant, est qu'il a traversé tout ce tumulte sans être dérangé un instant dans son assiette personnelle, et qu'il ne semble avoir connu tous ces mouvements successifs que pour en maigrir. C'est un homme du Nord, entier et têtue ; il a été lent à se développer dans son propre sens ; mais, dès qu'il a eu trouvé sa voie, nul, de droite ou de gauche, ne l'en a plus fait dévier. Il est peu lié avec tous ces maîtres qui ont laissé un nom immortel. Il n'a connu ni Rousseau, ni Dupré, ni Millet ; il a vu une seule fois Troyon, au cours de sa première

exposition aux Menus-Plaisirs, pour en recevoir un petit compliment dont il fut très fier. Il alla à Marlotte, mais avec Mürger, qui — si j'en crois les récits que me fit Harpignies lui-même, avec un bon brin de gaieté, peu de mois avant sa mort — avait dû accompagner bien des fois ce grand garçon, bon vivant, à la Grande-Chaumière. Parmi ses contemporains, il a seulement connu Jongkind avec qui il fut en fréquents rapports; Ravier, de Lyon, qu'il admirait fort, et Hector Allemand, bon petit peintre lyonnais, lui aussi, dans le sentiment de Th. Rousseau, à qui j'ai donné la satisfaction, il y a bien longtemps, de prendre place au Luxembourg; enfin Ziem, vieux camarade d'âge et de gloire. Et c'est à peu près tout. J'ai excepté Corot et Achard, son maître¹, Achard, vers lequel monte jusqu'au dernier jour sa pensée reconnaissante, et Corot, sinon le dieu, du moins le prophète, Corot dont il suit les pas comme Dante suit ceux de Virgile.

Il n'y a donc à retirer de cette longue vie que les enseignements qu'elle comporte en elle-même, sans à-côtés instructifs ni piquants. Aussi, après avoir été alléché par un journal plein de promesses, que Harpignies, parvenu à la célébrité, s'était proposé de rédiger exactement pour fixer les péripéties de sa carrière, est-on fort déçu de n'y trouver point ce qu'on espérait. A vrai dire, Harpignies semble avoir été déçu tout le premier. Il s'aperçoit d'abord, et il l'avoue ingénument, que c'est un métier d'écrire comme de peindre et que la plume en ses mains est plus revêche que la brosse ou le blaireau. Et puis, surtout, alors qu'il a étalé ses premiers souvenirs, qu'il a exhalé ses imprécations contre les temps nouveaux et les rapins qui sacrifient à la « tache » et renient le culte de la forme, il s'embarrasse dans quelques anecdotes plus ou moins plaisantes, revient avec insistance sur quelques points de technique et d'enseignement pour ramener les renégats ou convaincre les mécréants et, après quelques pénibles retours, espacés à travers plusieurs années, il finit par abandonner son projet par l'insuffisance des moyens et aussi par celle des matières.

Ce journal inachevé est néanmoins précieux en ce que, tout en exposant ses idées sur la pratique de son art, il fixe exactement et complètement sur sa formation première, sur cette période de développement originel qui est toujours la plus instructive dans la vie d'un homme illustre. Aussi, pour entrer maintenant dans la bio-

1. Jean-Alexis Achard, né à Voreppe (Isère) en 1807, mort à Grenoble en 1884.

graphie d'Henri-Joseph Harpignies, laissons-lui un moment la parole. Il écrit donc à la date du 26 mars 1876 :

Je suis né à Valenciennes (Nord) en juillet 1819¹. Je me rappelle fort peu de choses de mes premières années. Un seul fait cependant mérite d'être raconté. Vers l'âge de trois ou quatre ans, j'aimais les crayons que les commis de mon père me prodiguaient. J'allais à une fenêtre décalquer une mauvaise lithographie dans laquelle il y avait un grand chien...

Vers 1825, mon père vint habiter Famars (Fanum Martis), petit village à une lieue de Valenciennes sud, pour y monter une fabrique de sucre de betteraves.

L'habitation, que les paysans ont toujours appelée le Château, datait du xviii^e siècle. Il avait été bâti sur des ruines romaines dont on voit encore aujourd'hui les vestiges. Sur la façade principale de la demeure était une niche renfermant une Vierge sculptée en pierre et d'un goût assez pur. A côté de la niche sur toute la longueur de la façade on lisait cette inscription latine qui existe encore aujourd'hui :

Fani alias Martis, sit posthac Virginis aedes.

... A cette époque ce pays, qui est aujourd'hui dépourvu d'arbres et la négation du pittoresque, était couvert de quelques bois et bosquets. Je me rappelle tout le plaisir que j'éprouvais quand je parcourais ces endroits si jolis et dont j'ai conservé le plus pur souvenir. Déjà la nature me plaisait. Le soleil et les belles journées me rendaient heureux. Je barbouillais du papier bien souvent en tâchant de reproduire ce que je voyais.

Vers 1830, j'entrai au collège, où je ne fis pas grand' chose de bon. Mon fort était le dessin et tout ce qui s'y rattachait. La mémoire des yeux se développait au fur et à mesure que je grandissais. Inutile de dire que j'avais toujours le prix en dessin et en géographie. Faire des cartes et les colorier était un jeu pour moi. Je ne parle pas du reste; c'était très faible.

Vers 1838, à la sortie de mes études fort médiocres, mon père me confia à un de ses amis, le docteur Lachèze¹, qui revenait d'Égypte où il avait été étudier la peste et où il avait connu Marilhat et Jean Achard, qui fut mon maître plus tard. Je fus donc confié à ce docteur qui me fit faire le tour de la France... Ce voyage dura deux mois et il m'en resta une grande impression.

Nous avons même une rédaction, écrite au jour le jour, et destinée sans doute à M. Harpignies père qui, lorsque son fils était plus jeune, se faisait adresser des lettres dans le style du *Télémaque* pour

1. Exactement le 28.

2. Compatriote de M. Harpignies père,

le former au beau langage. C'est un récit assez pénible, dans le ton d'un *Guide* qui, sans doute, a dû être plus d'une fois copié, où le zèle du voyageur se refroidit, du reste, à moitié chemin. On y lit quelques petits incidents de route naïvement racontés, particulièrement, à Tours, un diner chez un ami de la famille qui les retient pour les faire rencontrer avec Béranger :

Je vis M. Béranger dont on m'avait tant parlé — écrit le jeune homme — et qui n'a pas usurpé sa réputation. Il cause très agréablement et avec beaucoup d'esprit. Il s'entretint longtemps avec Lachèze sur la peste et d'autres questions intéressantes. Nous le quittâmes, enchantés de notre bonne fortune.

Nous ne savons s'il en eut d'autres. Il remarque, à Bourbon-Vendée, qu'« on y voit de jolies femmes, et c'est déjà quelque chose pour une ville si retirée ».

Mais le sévère docteur veillait, et on rentra, après avoir visité Paris, Orléans, Tours, Bourbon-Vendée, La Rochelle, Bordeaux, Pau, Bagnères-de-Bigorre, Toulouse, Montpellier, Marseille, Toulon et Lyon. Le jeune Harpignies fut très remué par ce voyage, qui, dit-il, lui « inspira le goût des arts et la peinture », tandis que le bon docteur, effrayé sans doute de l'indépendance de son élève et de cette gaminerie qui resta toujours un aspect savoureux de la nature de cet être sain et bien vivant, déclarait avec désolation à la famille qu'on n'en ferait jamais rien.

Au retour de cette expédition, Harpignies n'était plus loin de ses vingt ans, et il n'était pas dans la pensée de son père de le laisser sans rien faire. « Le hanneton commençait à gratter », comme il dit, mais la famille n'entendait pas de cette oreille et, à vrai dire, elle était fort excusable ; car les élucubrations de l'adolescent, à cet âge où déjà tant d'autres ont bien en main les éléments de leur métier, sont d'une faiblesse rare et n'annoncent guère une vocation devant laquelle on doit écarter tous les obstacles. Harpignies, ainsi que Corot, plus que Corot même, a été lent à se développer. Si le sort l'eût condamné à une existence parcimonieusement mesurée comme celle de Géricault ou de Bonington, il n'aurait jamais eu le temps de devenir le grand paysagiste qu'il a été. Il y a probablement pour les artistes une bonne fée qui connaît le verdict des Parques et qui prépare les berceaux en conséquence. Quoi qu'il en soit, on l'envoya, en rentrant, comme employé aux forges de Denain, où le père avait des intérêts, puis on le mit à la comptabilité

dans la fabrique de sucre paternelle, où il griffonna, comme de raison, sur les marges des registres. Ce purgatoire dura jusqu'en 1846. Il y avait eu, cependant, une petite atténuation à son martyre. Il avoue, en effet, que, en 1844, son père, l'ayant rappelé à Famars avec l'intention sérieuse de le mettre aux affaires de sa maison, avait eu la bienveillante idée de lui faire arranger un petit atelier « pour charmer ses loisirs » et, plutôt, pour amadouer le jeune « sucrier » récalcitrant. Depuis sa sortie du collège, il avait continué ses leçons de dessin avec un brave inconnu qui lui avait appris un peu de perspective et de mise en place. Harpignies, toujours reconnaissant par nature, attribue à ces leçons une vertu particulièrement active sur sa carrière. Il exécute ainsi, « sans règle ni compas » une multitude de figures géométriques, et il est convaincu qu'il doit à cet entraînement la sûreté de main qu'il acquit. Il se procura, à cette même date de 1844, une boîte de couleurs à l'huile et il fit d'après nature, avec un camarade de son âge, ce qu'il appelle lui-même — et nous l'en pouvons croire — « de véritables horreurs ». Il trouvait, d'ailleurs, à ce moment, « tout cela charmant et très réussi » et il parvint, par son obstination, à lasser tellement son père que celui-ci, comprenant qu'il n'en pourrait rien tirer à l'usine, le confia encore une fois au Dr Lachèze, pour qu'il le présentât à son ami le peintre Achard. C'était en 1846. Harpignies avait vingt-sept ans ! C'est donc à vingt-sept ans que débute non point encore sa carrière artistique, mais la période scolaire, la première étape préparatoire où il va avoir à peu près tout à apprendre.

Achard accepta la proposition qu'on lui fit. Le jeune homme entra dans l'atelier de la rue Visconti (anciennement rue des Marais-Saint-Germain) en novembre 1846, en payant une pension mensuelle de cent francs, dans une joie extrême, mais laissant son père plein de sérieuses et légitimes inquiétudes. « Achard avait mission secrète de dire franchement, au bout d'un laps de temps convenu entre Lachèze et lui, s'il y avait en moi », écrit Harpignies, « l'étoffe d'un artiste. J'ai ignoré longtemps cette circonstance. »

Il exhiba, en arrivant, à son futur maître, ce « joli bagage », amassé dans les loisirs de Famars.

Il a dû avoir — observe l'excellent artiste — une bien triste opinion de son futur élève. Mais enfin, il eut le bon esprit de ne pas le faire voir. Armé de courage, je m'installai chez lui et il me donna une étude de rocher à copier sur une toile de 5. Je m'en tirai assez bien, et il m'en exprima sa satisfac-

tion. Pendant six ou sept mois je travaillai chez lui très assidûment. Ma bonne volonté et ma soumission à ses bons conseils lui plurent beaucoup et il décida que nous irions bientôt travailler d'après nature, dans le département de l'Oise.

Il fallait bien que Harpignies montrât une obéissance exemplaire, car le père Achard passait pour n'avoir pas un caractère très commode. Il est certain, cependant, que l'élève parvint à s'attacher sérieusement le maître et, d'autre part, nous verrons quelle gratitude notre grand paysagiste consacra à ce dernier toute sa vie. Elle ne fut pas mal placée ; Harpignies assurément dut beaucoup à son maître Achard.

Vers le mois de juillet — ajoute le Journal — nous partîmes pour Lyon où il désirait voir un de ses amis (Hector Allemand). On lui apprit qu'il était à Crémieux. Nous allâmes à Crémieux, et M. Achard trouva le pays tellement de son goût, qu'il s'y installa ainsi que moi.

Les mois d'août et de septembre décidèrent de mon avenir. Ils me rappellent une histoire trop importante dans ma carrière d'artiste pour que je la passe sous silence. M. Achard m'avait dit en arrivant : « Faites ce que vous voulez. Prenez deux motifs qui vous plairont, un le matin et l'autre le soir et étudiez-les à fond. Je ne veux pas d'à peu près. Le reste du temps faites des dessins. »

Je suivis strictement cette recommandation, je passai trois mois sur deux toiles de huit... J'obtins un bon résultat et je prouvai à mon maître par ma persévérance et ma bonne volonté, tout le désir que j'avais d'arriver. Mais voici un détail curieux : Dans l'étude du matin, représentant une gorge, il y avait sur le plan de gauche un diable de petit frêne se détachant sur le ciel. Vingt fois je l'avais démolì, vingt fois je l'avais recommencé. Découragé, je le démolì un jour pour tout de bon en repeignant le ciel par-dessus.

En rentrant, j'accrochai comme de coutume ma toile au mur. Jamais je n'oublierai la tête du père Achard s'apercevant que mon arbre était enlevé. Il se croisa les bras, me regarda en face et me dit d'un ton solennel : « Vous dites que vous voulez devenir un artiste et vous reculez devant une difficulté ! Je ne vous connais plus. Allez faire votre arbre ou retournez chez votre père. »

Cette forte discipline, d'une part, et cette absolue soumission, de l'autre, donnèrent très rapidement des fruits. Dans cet esprit sérieux, patient, attentif et réfléchi les enseignements d'Achard s'imprimèrent d'une manière indélébile. Harpignies en porta longtemps les marques apparentes et, loin d'en rougir, il le reconnaissait avec gratitude et fierté. Il avait gardé une véritable vénération pour celui qui avait été son premier éducateur. J'en puis fournir un témoi-

gnage relativement récent. Il y a quelques années, je tourmentais Harpignies amicalement pour qu'il cédât au Luxembourg une lumineuse étude prise à Beaulieu, à laquelle il tenait beaucoup, mais qu'il ne voulait nous abandonner qu'après sa mort. « Vous me ferez trop longtemps attendre », lui dis-je. Il finit par se laisser convaincre, mais il mit comme condition expresse que j'accepterais et que j'exposerais en même temps une jolie étude d'Achard, aux Vaux-de-Cernay, à laquelle il était très attaché.

Il ne faut pas oublier, avant de quitter ce coin du Dauphiné où Achard conduisit son disciple, de signaler une rencontre que Harpignies note avec soin, parce qu'elle a sa valeur : c'est celle de Paul Flandrin. C'est à Crémieux qu'il lui fut présenté pour la première fois. Cet artiste plein de noblesse, un peu trop absorbé dans le rayonnement de la gloire de son frère, est encore un de ceux vers lesquels monte un retour tardif de justice. Sur le conseil d'Achard, Harpignies le suivit dans ses promenades, le regarda dessiner et, dit-il, « il m'en resta quelque chose de bon, personne ne comprenant la grande forme comme Paul Flandrin ».

Ce fut donc cette année 1847 qui décida du sort de notre jeune artiste. Il revint, encouragé, passer l'hiver à Paris, toujours sous la direction d'Achard. La révolution de février 1848 éclata ; il fut rappelé à Famars et, peu après, Achard vint l'y retrouver. Harpignies emmena son maître à Bruxelles. Comme dans beaucoup de familles du Nord, il y avait des liens par-dessus la frontière : M^{me} Harpignies mère appartenait à une famille de Bruxelles, la famille Lequime, où les cousins de notre maître cultivèrent le goût des arts. On y avait des parents et des amis. Harpignies y passa une année avec son maître, année qui ne paraît pas lui avoir laissé de bien agréables souvenirs. Il est assez sévère pour ses cousins les Belges. Il est vrai que, à cette date, l'école locale n'avait pas encore pris l'essor superbe et inattendu qui assura son riche développement jusqu'à la fin du siècle. « Beaucoup de bière tous les soirs », dit-il, « mauvaise affaire pour la peinture ; et puis des idées belges. Ça ne m'allait pas du tout. »

Néanmoins, il exécute, au milieu de ses études peintes, une quinzaine d'eaux-fortes, qu'il continuera, en rentrant au pays natal, et il trouve même un éditeur à Valenciennes, Binois de l'Épine, pour publier un album de treize paysages, qu'il a gravés, sous la direction d'Achard, à Roisin, petite ville belge, proche de la frontière. Ce sont vraiment ses débuts en public. Ils sont pleins de gaucherie et

de naïveté; le travail de la pointe est loin d'être toujours assuré, et les « valeurs », auxquelles Harpignies attachait tant de prix, n'y sont pas encore absolument respectées. Ce sont simplement d'intéressants essais de jeune homme.

*
* *

En juin 1850 se place un petit voyage en Allemagne qui ne mérite d'être mentionné que par les suites qu'il eut indirectement sur la carrière du jeune peintre. Satisfait des efforts de son fils, le père Harpignies l'autorisa à aller passer quelque temps près du docteur Lachèze, le mentor de jadis, qui habitait Baden-Baden, peut-être en sa qualité de médecin. Il fit son paquet et Achard vint accompagner son pupille à la gare du Nord, car il prenait le chemin des écoliers. En lui disant adieu, le bienveillant patron ajouta : « Je vous ai enseigné ce que je pouvais. Je vous crois organisé. Allez voir Rome avant de rentrer en France. Ça vous fera du bien. » C'était faire écho aux plus chers et plus secrets désirs du jeune peintre.

Ce séjour à Baden-Baden ne lui laissa pas grande impression. Il est satisfait d'avoir traversé des endroits célèbres, d'avoir remonté le Rhin de Cologne à Mayence, bien qu'il ne partage pas pour les bords du Rhin l'enthousiasme, devenu classique et conventionnel, que leur a valu Victor Hugo. Son journal, d'ailleurs, est muet, sur ce séjour; nous n'avons à ce sujet de renseignements détaillés que par quelques lettres pieusement conservées par sa mère. Il évita, toutefois, de se disperser et il s'attaqua avec acharnement à un tableau sur lequel il passa deux longs mois. Terminé enfin, ce tableau étonna le brave docteur qui le fit voir à plusieurs amateurs de Paris fréquentant les eaux de Baden-Baden. Le jugement fut favorable et suivi d'un cri unanime : Il faut envoyer ce garçon en Italie. Le tableau fut donc expédié à Famars, à M. Harpignies père, avec une lettre du docteur traduisant chaudement ces vœux. M. Harpignies, attendri et flatté, donna son adhésion, accompagnée de 600 francs.

On juge de la joie de notre jeune peintre. « 600 francs dans la poche, libre et partant pour Rome, voilà de quoi troubler une cervelle d'artiste. Heureux âge! heureux moments où tout est idéal, où tout est poésie! » Il avait le pressentiment de tout le monde nouveau qui allait s'ouvrir devant lui soit dans la nature, soit dans l'art, de la grande lumière qui allait désormais éclairer sa vie.

Harpignies se rend donc à Marseille en novembre 1850 et, comme

c'était l'usage encore à cette date, gagne Rome par mer en débarquant à Civita Vecchia. C'est une route qui a laissé d'impressionnants souvenirs à tous les pensionnaires de l'Académie. Harpignies ne manque pas de céder à ce ravissement. « C'est bien là », écrit-il, « le pays que j'avais rêvé. » Cette impression première a été si intense qu'« elle est gravée dans sa mémoire en lettres d'or ».

Ce premier séjour, en effet, se passe comme dans un rêve. Harpignies arrivait, muni de bonnes recommandations; il est accueilli à l'ambassade; à l'Académie de France, il est « toujours l'enfant gâté »; M. et M^{me} Alaux le retiennent volontiers à dîner le dimanche et, dans la soirée, il fait de la musique. Car c'est une des grandes joies de son séjour à Rome, que ces parties de musique qu'il peut exécuter avec un M. Lemberg, très fort sur Beethoven, son camarade Grillot, violoniste, et un original Suisse nommé Viellard, violon lui aussi, « le classique par excellence ». Harpignies tient le violoncelle et il semble déjà faire chanter son instrument avec cette maîtrise qu'il montrera plus tard. Car il est aussi musicien que peintre. Et il est musicien comme il est peintre, c'est-à-dire dans le grand goût, le pur style, l'art classique. Ils vont de temps en temps râcler du violon et du violoncelle et exécuter des quatuors de Haydn chez un maître de Rome, « il signor » Dalneso. « Il faisait chez lui un froid de loup, mais la musique nous réchauffait. »

Il s'est fait de bons camarades parmi les pensionnaires de la Villa Médicis, où il trouve Eugène Guillaume, Garnier, l'architecte, Perrault, le sculpteur, Gustave Boulanger, Bouguereau, Baudry, Normand et André, architectes, de Curzon et Leconte, paysagistes. C'était à cette époque un grand garçon « si gai, si naïf et si bien portant », suivant le portrait qu'il trace de lui-même, qu'il attire toutes les sympathies. Aussi fait-on souvent en bande des parties dans la campagne, avec déjeuner sur l'herbe, « un peu montés par les vins capiteux du pays », qui faisaient voir « tout en rose ». Il se prête même aux bonnes petites mystifications que l'on ne manque jamais de faire aux pensionnaires nouveaux venus, comme de se laisser présenter, en excellent écuyer qu'il était, pour le professeur d'équitation de l'Académie. Il est installé dans une modeste chambre, à la Minerva, chez la signora Rosa, bonne vieille célèbre parmi les générations d'artistes et « descendante soi-disant du grand Salvator ».

Il est donc dans une extase perpétuelle. Tout l'enchanté et le ravit et, par-dessus tout, cette constatation qu'il a trouvé sa véri-

table patrie artistique. Car l'Italie est le pays de la lumière et de la forme. « La forme », mot qui fera sourire bien des jeunes peintres de nature, mais la forme, qu'il aimait par-dessus tout, comme les grands classiques, quels que soient leur point d'origine et leur point d'arrivée, parce que c'est elle, il le dit avec raison, qui éternise les œuvres :

J'aimais la forme — écrit-il ; — elle existe là par excellence. C'est là que je l'ai bien comprise, elle a été mon guide pendant toute ma carrière. Si le père Corot pouvait me lire, il serait bien content, lui toujours italien, lui le plus



PAYSAGE DES ENVIRONS DE ROME
LAVIS A L'ENCRE DE CHINE, PAR HARPIGNIES (1863)

grand paysagiste des temps modernes... Je puis dire que ces deux années à peu près, passées à Rome et à Naples, eurent une grande influence sur ma carrière. Je compris tout de suite les belles lignes de ce ravissant pays. J'étais là tout à fait dans mon élément.

Harpignies vient de prononcer lui-même le nom de Corot.

Voici comment il fit le premier rapprochement entre ce ciel merveilleux et le nom du grand artiste : Harpignies avait fait la connaissance d'un peintre suisse, nommé David, élève de Gleyre, fixé à Rome depuis longtemps. Il le conduisit un jour à l'Ariccia, au commencement de 1851.

Après avoir parcouru ce pays délicieux pendant quelques jours, je dis à David : « C'est étonnant comme toutes ces lignes me rappellent un peintre français dont on parle beaucoup, du nom de Corot. Est-il venu dans ce pays ? — Je le crois bien, me répondit David, il a passé ici des années... » Je ne pouvais, certes, faire un meilleur compliment au maître du paysage moderne. Je lui ai raconté plus tard cette histoire, qui lui fit grand plaisir.

Quand il parle de la Vallée Égérie, de la Promenade du Poussin, des bords du lac d'Albano, de ces impressions inoubliables qu'il ressentit, pour se rendre à Naples, en sortant de Velletri, par une matinée splendide, avec la vue des Marais Pontins, les fonds de chênes-lièges et la mer au loin, il est d'un vrai lyrisme. Et plus tard, bien plus tard, quand l'âge sera venu et que les obligations de son existence laborieuse ne lui permettront plus d'entreprendre ce pèlerinage, ce sera un de ses plus vifs plaisirs que de rappeler ces souvenirs lumineux avec de plus jeunes « romains » tels que l'architecte Hector d'Espouy ou le sculpteur Ségoffin, enthousiastes eux aussi, des beautés de la Ville Éternelle. Et il ne peut s'empêcher de s'exclamer dans une de ses apostrophes coutumières contre les tendances de son temps :

Ah ! faiseurs de mares à cochons et de canotiers, réalistes intransigeants, peintres des bords de Marne et d'Oise et autres sujets rebattus, allez donc voir la vallée du Poussin et la vallée Égérie, là vous verrez du vrai paysage !

Cela ne l'empêcha pas, lui aussi, de faire des bords de la Loire et des bords du Loing et autres « sujets rebattus » et d'en tirer des éléments de grandeur et de poésie, mais il ne faut pas demander aux passionnés d'être logiques, et Harpignies est un passionné.

De l'Italie, il ne connut guère, à ce voyage du moins, que Rome et Naples.

Naples le séduisit. L'île de Capri surtout exerça sa fascination à tel point que, parti pour y rester six jours, il y demeura six mois. Naples, Capri, Sorrente lui laissèrent un souvenir charmeur qui le rappela et le retint assez longuement à son second voyage ; et, plus tard, il fut entraîné sur la Côte d'Azur par tout ce qui, sous ce beau ciel maritime, éveillait en lui d'images de cet adorable passé. Mais, pourtant, c'est Rome et la campagne romaine, dans leur grandeur et leur austérité, qui répondirent le plus exactement aux goûts du jeune artiste. Il était tellement possédé par le pays qu'il ne voyait pas venir sans effroi le jour prochain du départ. En janvier 1852,

il tente près de ses parents une démarche en vue d'obtenir une prolongation d'une année, prolongation qu'il juge indispensable comme complément à son instruction. Il plaide chaleureusement et énergiquement sa cause, mais les circonstances ne lui sont pas favorables. La situation de la famille est gênée; la fabrique de Famars semble atteinte dans sa prospérité, et l'on pense même à fonder un nouvel établissement dans la Nièvre. Puis M. Harpignies père est d'autant moins disposé à de nouveaux sacrifices qu'il ne paraît pas du tout distinguer les progrès de son fils; c'est ainsi qu'une discussion assez vive se produit par lettre à propos d'un tableau envoyé par le fils, une vue de l'Aqua Cetosa, où l'on croit découvrir le dôme de Saint-Pierre que Harpignies n'a pas mis et n'a pas pu avoir l'intention de mettre et, aussi, qu'on trouve par trop gris. Notre peintre essaie d'expliquer ce que c'est que les « tons chauds » et les « tons froids » et il conclut en répondant à son père en quatre mots : « Tu ne m'as pas compris. » Mais il se résigne et rentre au foyer paternel en s'arrêtant à Lyon, puis à Paris, au début de mars 1852.

Ce premier séjour en Italie est capital dans la carrière de Harpignies. Il ne cesse de le rappeler. Ce n'est pas que les profits en fussent immédiats, tant s'en faut et il reconnaît lui-même que ce tableau exécuté à Capri, après un travail si attentif et si minutieux, était très mauvais, bien qu'il eût reçu les honneurs du Salon. C'est surtout l'ébranlement produit sur son esprit et sur sa vision qui lui fut salutaire.

Chose piquante à noter en passant et qu'on remarque également dans la biographie de Corot, avec laquelle celle de Harpignies a quelque analogie : dans son journal et sa correspondance, il n'est nulle part question, à l'occasion de ses séjours en Italie, soit des musées, soit des maîtres, ni non plus des mœurs exotiques de l'Italie populaire ou de la Rome papale si extraordinaire de pompe et de familiarité dont son ami Heilbuth a laissé les images les plus pittoresques.

*
* *

Il est donc rentré le 40 mars à Paris, qui, dit-il à sa famille, va devenir « son point central ». Ils y installent dès le mois de novembre, rue Saint-André-des-Arts; il est introduit par un camarade de province dans la bande Gérôme, Hamon et autres habitants de cette fameuse « Boîte à thé », 70 *bis*, rue Notre-Dame des Champs, où se réunirent tant de générations d'artistes, et il fréquente avec elle le

café de Fleurus, où se groupaient déjà en agapes hebdomadaires Barye, Aimé Millet, Corot et quelques littérateurs ou amateurs. Ce serait peut-être là qu'Harpignies aurait connu Corot¹. Il se met immédiatement à l'ouvrage et expose au Salon de 1853, qui avait lieu aux Menus-Plaisirs, boulevard Poissonnière, cette *Vue de Capri* « très médiocre », avoue-t-il, qu'on avait heureusement placée trop haut.

L'autre toile, qui marque, peut-on dire, le point de départ officiel de sa carrière est le *Chemin creux*, dont Harpignies a exécuté, à cette même date, une eau-forte². C'est une route serpentant entre des talus au milieu de champs de blé semés de bouquets d'arbres. A droite, en avant du champ de blé, un paysan, assis, affûtant sa faucille; un peu plus loin, une moissonneuse vue de dos. Le travail auquel se préparent ces personnages nous indique la saison, c'est-à-dire l'été. Harpignies abordait donc, les yeux pleins de la franche clarté méridionale, les difficultés de la grande lumière du soleil de juillet. Cela seul indique son orientation future. La composition est conçue dans le style familier des « faiseurs des bords de la Marne ou des bords de l'Oise », sans autre particularité plus éloquente. Quant aux études de ce temps, — et elles sont encore suffisantes dans son atelier pour qu'on puisse se faire une idée du travail qui s'opérait dans sa cervelle d'artiste, — elles témoignent, dans les dessins surtout, du souvenir persistant de l'enseignement d'Achard dans sa manière, pour les arbres, d'indiquer les feuillés, les volumes particuliers des masses, l'élégance des fûts; de plus, dans certaines peintures et aquarelles (car dès 1851 il s'est adonné à ce genre dans lequel il n'a pas été surpassé), on sent un certain amollissement, une certaine tiédeur cherchée qui font penser à l'influence que va bientôt exercer plus manifestement Corot.

Entre 1853 et 1856 environ, notre paysagiste est, d'ailleurs, pris d'une ambition imprévue. Il est possédé par la tarentule de la figure, de la figure dans le paysage toutefois. Comment l'idée lui en vint-elle? Peut-être d'un compliment que lui fit Troyon à propos d'une

1. Harpignies semble avoir connu Corot de très bonne heure à son arrivée à Paris, car M. Moreau-Nélaton conte, d'après lui, « que le premier billet de mille francs apparu dans son atelier tomba des mains de Corot, en échange d'une paire d'aquarelles qu'il eût été heureux de donner pour quelques louis ». (E. Moreau-Nélaton et Robaut, *L'Œuvre de Corot*, Paris, 1905, t. I, p. 232).

2. Outre cette eau-forte et celles dont nous parlons plus haut, Harpignies a laissé de nombreux croquis à la pointe sèche; nous devons à l'obligeance de M^{lle} Maireau de publier ici deux des plus charmants, jusqu'ici inédits.



petite fantaisie à laquelle sa verve humoristique de Flamand s'était amusée. On préparait une vente au profit de Chintreuil, dont la situation était fort pénible. On vint solliciter Harpignies. Il avait sur son chevalet une toute petite toile, représentant une bande de polissons sortant de l'école, cartable dans le dos, alignés devant un mur qu'ils arrosaient copieusement. Il avait appelé cela : *Les petits ruisseaux font les grandes rivières*. Le titre avait fait la fortune de la peinture. Notre peintre était tout fier de son succès, quand un grand monsieur vint lui frapper sur l'épaule en lui disant : « C'est vous qu'on appelle Harpignies ? — Oui », répondit-il assez étonné. — « Eh bien, continuez comme cela. Je vous prédis que ça ira bien pour vous. » « Ce grand monsieur, c'était Troyon », ajoute Harpignies en contant l'anecdote ; « ce fut la première et dernière fois que je le vis. »

Mais on pense que ni ce compliment, ni ce conseil ne furent perdus, et pendant cinq ou six ans il expose des toiles où de jeunes gamins jouent les premiers rôles. C'est, par exemple, *l'École buissonnière*, du Salon de 1855 ; *Un sauve-qui-peut*, du Salon de 1857 (au Musée de Valenciennes), et *Chercheurs d'écrevisses*. Puis, brusquement, plaisanté sur cet ordre de sujets par des camarades, il y renonce pour n'y plus revenir¹.

En 1859, je ne sais par quelle occasion, il se rendit dans la Nièvre. Y avait-il de la famille ou des relations ? Cela ne semble pas impossible, d'après certains termes de sa correspondance avec ses parents. Cette date est le point de départ de tous ces tableaux choisis désormais presque exclusivement dans cette région du cœur de la France. Il peint *Un orage aux bords de la Loire*, et un *Canal aux environs de Nevers*, exposés en 1859. Puis, en 1861, cette *Lisière de bois sur les bords de l'Allier*, qui fut son premier succès, et qui le classa pour l'avenir. Il avait quarante-deux ans. Il exposait, cette année, quatre tableaux, tous choisis sur les bords de la Loire, près Nevers, ou sur les bords de l'Allier. Le critique de notre vieille *Gazette*, jeune alors seulement de deux années, Léon Lagrange, écrit pour la première fois le nom de cet artiste dans notre recueil². Il place Harpignies assez à part, « en tête d'un groupe de paysagistes sincères, en dehors de toutes les traditions d'école » et qui « cherche résolument le style ». Il lui reproche, toutefois, un « singulier amour du détail » qui tient un peu encore des habitudes de l'atelier Achard,

1. A signaler, toutefois, un tableau de figures, *Virgile et Horace chez Mécène*, refusé au Salon de 1863.

2. 1861, t. III, p. 142.

mais il n'en considère pas moins sa *Lisière de bois* comme « une belle page », bien qu'elle n'ait « ni le caractère piquant des *Rives de la Loire*, ni le charme d'*Un beau temps*, ni la simplicité sereine d'*Un soir sur les bords de la Loire* ». Ces réserves mêmes sont des plus flatteuses pour l'artiste.

Fier de ce premier succès, notre peintre s'offre, pour le compte d'un éditeur, une petite escapade vers les Pyrénées qui l'avaient tant séduit lors de son premier tour de France. Il en rapporte des vues panoramiques à l'aquarelle tout à fait dans le style roman-



BORDS DE LA LOIRE, PAR HARPIGNIES (1882)

tique, parmi lesquelles on trouve mêlée, du reste, une copie à l'encre de Chine, d'après Bonington, ce qui semblerait marquer une hésitation momentanée vers cette voie tout à fait inaccoutumée. Mais il a un autre rêve, celui, maintenant qu'il est plus maître de sa vie et de son métier, « de revoir cette Italie dont j'ai compris la poésie », écrit-il en 1898, « et dont le souvenir ne me quittera jamais. »

Tout s'arrange à merveille pour cette tournée. Il y est entraîné par un élève américain, nommé Hartcastle, et il y emmène avec lui sa jeune femme. Car, sur ces entrefaites, en 1863, il s'était marié, ce qui ne fut pas, hélas ! la meilleure inspiration de sa carrière. Le couple et l'ami partirent donc en 1863 et firent un séjour qui dura environ deux ans. Nous sommes mal renseignés sur les étapes de ce voyage. Harpignies était en rapports très réservés avec sa famille depuis ce mariage et la correspondance n'abonda

pas. Il semble, comme entraîné par le passé, s'être surtout fixé à Rome et à Naples ou plutôt à Capri et s'y être livré à un labeur suivi et régulier. Les résultats, en effet, le prouvent, car il en revient, sans parler des études d'atelier, avec des tableaux importants qui sont exposés aux Salons de 1865 et de 1866 : *Rome vue du Mont Palatin*, et la *Petite Marine à Sorrente* (aujourd'hui au Musée de Douai). Harpignies avait peint cette toile dans un tel état d'extase en face de la beauté du spectacle, qu'il en avait pleuré et adressé au



LE COLISÉE, PAR HARPIGNIES (SALON DE 1878)

(Musée du Luxembourg.)

Ciel une prière qui, certes, fut miraculeusement exaucée : celle de vivre longtemps pour jouir longtemps de telles splendeurs. C'est, ensuite, la *Route sur le Monte Mario* et une *Marine à Sorrente*, deux aquarelles, au Salon de 1865 ; puis *Le Soir : souvenir de la Campagne de Romè* ; *Le Vésuve, vue prise de Sorrente* (Musée de Bordeaux), une aquarelle de *L'Académie de France à Rome*, au Salon de 1866, et, enfin — retard singulier — au Salon de 1878, le *Colisée* qu'il offrait au Luxembourg le lendemain du jour où celui de Corot passait au Louvre.

Il nous est facile de juger de l'évolution qui s'est produite chez notre artiste au cours de ce nouveau pèlerinage dans « la Terre promise du Beau ». C'est Corot à ce moment qui le domine comme

une sorte de dieu bienfaisant. Corot et l'Italie s'associent si étroitement dans son souvenir que, s'il est reconnaissant à l'un et à l'autre de tout ce qu'il leur doit, il attribue à l'Italie le mérite d'avoir formé l'incomparable enchanteur :

Qui peut nier — écrit-il — que tout son art n'était basé sur les impressions de la Campagne de Rome? Personne ne l'a mieux comprise que lui et cette éducation artistique si fine et si délicate et quelquefois si grandiose avait été puisée à l'Ariccia, à Rome, Venise et Florence. Personne ne m'ôtera cette conviction. C'est là qu'il a puisé ses belles inspirations et la grâce qu'il a su mettre dans tous ses paysages.

Harpignies identifie tellement Corot à l'Italie que, des deux tableaux romains du maître dont se glorifie le Luxembourg, le *Colisée* a été peint presque du même endroit où s'était placé Corot près de quarante ans auparavant, c'est-à-dire des terrasses des jardins Farnèse, le point de vue pris seulement d'un peu plus haut et les ruines plus éloignées. Mais ce sont, à cette nuance près, les mêmes masses, les mêmes profils, on dirait presque la même heure.

Cette période est donc très caractéristique. Elle est plus fine, plus souple, plus détendue; elle contraste, par cette chaleur attendrie, cette tiédeur enveloppante et sympathique, qui charme si profondément dans cette adorable vision du *Soir*, aux troupeaux trottinant dans la poussière dorée, à la grande clarté tranquille et vermeille qui baigne toute la scène, avec les compositions ultérieures, d'un style plus autoritaire auxquelles nos générations ont été habituées. Ce tableau, récompensé, fut acquis par l'État pour le musée du Luxembourg. La date de 1866 resta chère au maître et le *Soir dans la campagne de Rome* demeura une de ses œuvres de prédilection.

*
* * *

Il a couru bien des légendes sur Harpignies; il les laissait courir, avec cette finesse malicieuse qui ne détestait pas les petites mystifications. On lui a, ainsi, prêté bien des mots, qu'il a acceptés, joints, d'ailleurs, à ceux qu'il savait trouver à l'occasion; car, s'il n'était pas à proprement parler ce qu'on appelle un homme spirituel, il avait, avec un grand fonds de bonne humeur et de santé morale, une verve assez combative et des expressions pittoresques pleines de verdeur et de saveur. On s'est beaucoup amusé — et lui tout le premier — de ce culte fervent qu'il aurait voué à Bacchus, voire à Vénus. L'histoire impartiale dirait qu'il en faut beaucoup

rabattre. Bien des boutades qu'on lui prête ont la valeur des mots historiques et nombre d'anecdotes qui courent les ateliers, pour être piquantes, n'en sont pas moins suspectes. On a, de même, exalté l'importance de sa fortune. La vérité, encore ici, est bien au-dessous de la légende. Si j'insiste sur ce dernier point, c'est pour m'arrêter sur un petit chapitre de biographie, instructif peut-être au point de vue de son talent.

Ce n'est que fort tard, en 1883, si je ne me trompe, c'est-à-dire à



LE TEVERONE (SOUVENIR D'ITALIE), PAR HARPIGNIES (1898)

l'âge de soixante-quatre ans, que Harpignies fit avec les marchands, spécialement avec MM. Arnold et Tripp, qui devinrent ses amis, des affaires assez avantageuses pour le mettre désormais tout à fait à l'aise. Sa réputation se maintenant pendant les trente-trois ans qu'il lui fut encore donné de vivre, cette fortune s'accrut honorablement. Mais, ce qui est certain, c'est que Harpignies, pendant de longues années, vécut surtout de l'enseignement qu'il professa.

Lors de son second voyage à Rome, nous le voyons déjà avec un élève américain. Mais comme, à un certain moment, il se trouvait gêné, il fut mis en rapport par Heilbuth et Charles Yriarte — qu'il

avait peut-être connus en Italie ou plutôt au café de Fleurus, dans la bande de la rive gauche — avec une grande famille habitant Montmorency où les cachets lui étaient payés un louis. Il eut de très nombreuses leçons particulières et des élèves fidèles, telles que la princesse d'Arenberg, qui l'appelait à Beaulieu et lui réglait ses honoraires à l'heure, rien que pour la satisfaction de le voir peindre. Ce fut même ce qui l'entraîna à émigrer tous les hivers dans le Midi.

Cet enseignement se développa plus tard, et il fonda, en 1884, au 14, rue de l'Abbaye, un atelier de vingt-cinq élèves, qu'il visitait tous les vendredis.

Cet enseignement comportait des conseils, et il n'en était pas avare, mais plutôt, comme faisait Alphonse Legros, qui fut un si parfait éducateur, de véritables démonstrations. Harpignies enseignait surtout en travaillant devant ses élèves, en leur montrant l'application de ses principes de sincérité et de probité. Ainsi que tous les pédagogues, l'excellent patron force un peu le ton et dépasse volontairement sa pensée pour inculquer à ses élèves les principes essentiels qui sont la forme d'abord, la couleur ensuite. Il fait écho aux grands préceptes d'Ingres : « Le dessin est la base de tout. » Au peintre Hareux, qui lui demande quelques lignes sur la compréhension de la nature, il répond : « A l'époque où je professais, je disais, à mon cours : deux heures à dépenser ; une heure trois quarts pour dessiner, un quart d'heure pour peindre. C'est un peu exagéré, mais le fond est vrai. »

C'est peut-être ce qui explique la tendance qui se produira chez lui peu à peu à s'accroître dans son propre sens, à exagérer pour se faire comprendre, et ce qui appelle certaines critiques sur la sécheresse de ses lignes et sur ses reliefs, qu'on trouvait excessifs. Le charme limpide de ses aquarelles, où on le reconnaissait le maître par excellence, rendait souvent injuste envers ses peintures à l'huile. Ainsi, pour en revenir à la suite de son développement, sans parler de cette manière enveloppée qui règne durant plusieurs années, sous le rayonnement de l'influence de Corot et du souvenir d'Italie, la période suivante, celle qu'on peut appeler la période d'Hérisson, est significative par une richesse et un éclat extrêmes. L'art du maître atteint à cette heure une puissance d'expression toujours imposante, parfois magnifique. Il garde une sorte d'éblouissement de tout le charme du passé, qui amortit ce que sa brosse sera portée peu à peu à déterminer avec une fermeté plus rigoureuse. Il avait été entraîné dans

ce coin de l'Allier pour y conduire ses élèves. Durant la belle saison, voire dans les beaux jours d'hiver, au cours d'une huitaine d'années, jusqu'à ce qu'il se fixât dans l'Yonne, on se promenait à cheval dans



SOUVENIR DE L'ARICCIA (CAMPAGNE DE ROME), PAR HARPIGNIES (1901)

la forêt voisine et on s'arrêtait en bande pour peindre, plantant avec soin son chevalet au bon endroit, sous l'œil sévère du maître. Qui ne se rappelle, parmi ceux dont les souvenirs peuvent remonter à ces Salons un peu lointains, le *Vieux Noyer* (*souvenir de l'Allier*), exposé au Salon de 1878, avec ses fortes branches tordues encadrant un

fond vaporeux, ou les *Dindons de M^{me} Hérault* (souvenir de l'Allier toujours), où les volatiles à crête pourpre picorent au pied de deux noyers centenaires qui cachent tout le ciel de leur opulente frondaison¹? Un type caractéristique de cette belle période a pu, dans tous les cas, être admiré dans notre Luxembourg, où il a toujours sa place marquée : c'est *Le Saut-du-Loup*, du Salon de 1893. L'âpre paysage rocheux, dans sa grandeur austère, environne les eaux de la rivière, étincelante comme de l'étain, sous le grand ciel d'une implacable limpidité; un arbre nouveau tord ses rameaux déchiquetés à droite; à gauche, une petite chevreuille surveille ses bêtes, assise à l'ombre de la roche haute et humide. C'est un décor d'une majesté grave et solennelle dans lequel s'annoncent les tendances linéaires et décoratives qui s'affirmeront parfois plus tard, avec une hautaine intransigeance.

Car Harpignies n'est pas homme à faire la moindre concession. N'a-t-il pas pour principe de négliger les critiques et de détester les journalistes? Il ne s'occupe pas de ce que font les autres, à moins que ce ne soit, de temps en temps, pour maugréer contre les mœurs du jour « où l'on se met à la boîte à couleurs avant de prendre le carton à dessin ». Rien ne le touche, en ce qui le concerne, des conquêtes que peuvent avoir fait ses contemporains dans la recherche du plein air. « L'air », dit-il, « c'est Corot qui l'a trouvé le premier », et il a bien raison. Il ne connaît pas d'autre guide. Et, même, à cette heure de sa vie où il continue à lui garder un culte mystique, il a dépassé de bien loin ses enseignements. Il est Harpignies avec tout son entêtement d'homme du Nord, il veut rester Harpignies, et, même, être aussi Harpignies qu'on peut l'être. Sa rude franchise, sa superbe honnêteté, sa fierté indépendante n'admettent pas les compromis et, tout au contraire, poussent à l'affirmation impérieuse de sa personnalité. Mais que d'admirables compositions au cours de cette nouvelle période, que de chefs-d'œuvre ont été répandus en Amérique, de tous ces bords du Loing ou de la Loire, à Briare, à Nevers, à Saint-Fargeau et surtout à Saint-Privé, devenu désormais son centre d'élection! Ou encore que d'incomparables « souvenirs » de cette Côte d'Azur qu'il a adoptée désormais, chaque hiver, en se souvenant de la petite marine de Sorrente, de tous ces beaux coins d'Antibes, de Beaulieu, de Villefranche et surtout de Menton, où cet homme du Nord à l'âme ardente de Méridional trouvait cette splen-

1. V. également les *Bords de l'Allier* du Salon de 1903 (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 449).

deur du ciel dont il était toujours comme altéré et les formes augustes des antiques chênes-verts et des oliviers quasi millénaires dont les troncs tourmentés et découpés, réduits à leur seule écorce, et le feuillage d'argent se prêtaient aux belles ordonnances de ses toiles!

Cette fière élégance, cette noblesse sans emphase, cette grandeur un peu âpre, subirent ultérieurement une atténuation, qui modifie



LE SAUT-DU-LOUP, PAR HARPIGNIES (SALON DE 1893)

(Musée du Luxembourg.)

une dernière fois la manière du maître. Avec l'âge — et quel âge! celui d'un nonagénaire — la vue s'affaiblit, le presbytisme s'accuse; il ne voit plus le détail en peignant. Il dessine davantage dans la masse. En même temps la main perd de cette vigueur assez rude qui écrivait les formes avec une autorité un peu dogmatique. Dans cette manière, qui ne remonte guère qu'aux huit dernières années, le maître gagne en accords plus souples, en rapports plus conciliants entre les arbres et le ciel, en tonalités plus argentées, ce qu'il perd en fermeté dans l'écriture et en éclat dans la couleur. Cette manière amollie est loin d'être sans attrait et, dans ses dernières aquarelles, par exemple, la liberté que prenait le maître, je dirai même les

audaces du pinceau dans la sobriété du ton, en font des ouvrages qui peuvent être placés sans crainte près des pages les plus éclatantes de sa plus belle époque. C'est tout autre chose, mais c'est au moins de la même grandeur.

*
* * *

La vie du maître, hélas! ne fut pas exempte de tribulations. C'est le sort de toute vie humaine et la sienne offrait trop de prises au sort. Mais les treize dernières années de cette mémorable existence furent comblées de bonheur. Tous les honneurs réservés aux artistes, ou presque tous, lui étaient venus, bien que sur le tard. Il n'avait obtenu la croix qu'en 1875, c'est-à-dire à l'âge de cinquante-six ans. Corot, lui aussi, n'avait eu la sienne qu'à cinquante ans. Voilà de quoi faire réfléchir les jeunes artistes impatientes. Officier en 1883, on lui avait décerné la médaille d'honneur en 1897¹. Ce jour-là même, je faisais route avec lui pour nous rendre à la cérémonie officielle. Je le vois encore, « ronchonnant » tel qu'un vieux colonel, grognant qu'il était ridicule d'aller, à son âge, recueillir une médaille ainsi qu'un collégien, mais tout cela pour dissimuler l'émotion réelle qu'il éprouvait. Commandeur après l'Exposition Universelle de 1900, il reçut la croix de grand-officier des mains de Dujardin-Beaumetz, qui tenait à entrer dans l'histoire avec la gloire de Harpignies comme avec celle de Rodin. Il ne lui manqua que l'Institut, et peut-être le bon paysagiste eût-il connu la joie de s'habiller de vert comme ses amis les arbres, au printemps, s'il ne se fût piqué, non du concurrent qu'on lui préféra, mais du classement des candidats, où il n'avait pas la place qu'il croyait mériter.

Il était entouré d'amis. Parmi les anciens, c'étaient Hébert, disparu avant lui, nonagénaire lui aussi, et, de même, ardent mélomane; Bonnat, son cadet, qu'il aimait beaucoup; puis, surtout, Antoine Guillemet, avec qui il communiait dans le souvenir de Corot et qui avait le don de le ragaillardir avec de bonnes histoires. Il avait été très lié jadis avec son « pays » Carpeaux, qui ne le prit jamais au sérieux comme artiste, parce qu'il avait débuté tard, en fils cossu d'un gros industriel; de même avec son autre compatriote, Carolus Duran, qu'il avait connu lors de son second voyage à Rome. Puis, plus tard, ce furent d'autres générations : ceux que j'ai déjà

1. Où il avait exposé au Salon le tableau *Solitude* (reprod. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. II, p. 53.)





Harpignies poux.

LA TÊTE DE CHIEN : SOUVENIR DE MENTON (1901)

(Appartient à MM. Arnold et Tripp.)

nommés : d'Espouy, Ségoffin, les paysagistes Grosjean et Foreau, et bien d'autres, plus jeunes encore.

Il avait un fonds d'inaltérable jeunesse, de gaieté, de simplicité, de bonhomie, une nature tout optimiste. Les soins délicats et dévoués qui lui furent prodigués avec intelligence et affection par



VIEIL AULNE PRÈS HÉRISSON, PAR HARPIGNIES (1902)

l'amie qui accepta, avec tant de désintéressement et de discrétion, de se charger de ce vieillard, lui donnèrent, avant la fin, treize ans de bonheur parfait. Il y aurait de l'ingratitude à ne pas rappeler, dans la biographie du grand paysagiste, le rôle tenu par M^{lle} Rose Maireau. Artiste elle-même, élève de Gaillard et de Burney, comme elle gravait une peinture du maître, elle le trouva, à son âge, si

désemparé et si près d'être odieusement circonvenu, qu'elle n'hésita pas à se consacrer à lui. Elle le comprit dans tous ses goûts, de peinture ou de musique, et lui fit une fin d'existence digne et bien remplie. Aussi, le cœur plein de gratitude, exultait-il en bénédictions perpétuelles. Il était sensible aux moindres égards qu'on lui témoignait; il était en extase et comme en prière devant chacun de ces phénomènes de la nature qui se répètent quotidiennement, comme si la Providence, qui avait exaucé son appel devant la *Marine* de Sorrente, en lui accordant cette longue vie désirée de contemplation, se plaisait à lui renouveler tous les jours les témoignages d'une bienveillance spéciale.

Jusqu'au dernier jour il avait gardé toutes ses facultés; l'ouïe, seule, était devenue un peu dure. Le jour où il fut obligé de se coucher, une semaine environ avant sa fin, il comprit que le moment du grand départ était venu. Il fit appeler tour à tour auprès de lui tous ceux qui l'avaient servi pour les remercier avec effusion, puis il se résigna. Il eut alors, lui, quasi centenaire, cette parole admirable de regrets, aussi belle que celle de Goethe expirant : « Mon pauvre Harpignies, tu es fichu. Quel dommage ! C'est si beau, la vie, et il y aurait encore tant de choses à dire ! »

Nous aviserons-nous, maintenant, de vouloir classer Harpignies dans la hiérarchie des grands paysagistes ? Ces questions de palmarès ont-elles quelque intérêt ? Sans doute la philosophie de Harpignies n'est pas compliquée ; son esthétique pas davantage. Ses contemplations ne révèlent aucune angoisse. Il n'a ni l'âme tourmentée d'un Paul Huet, ni l'âme anxieuse d'un Rousseau, ni l'âme mystique d'un Millet. Son œuvre n'évoque pas le mystère. Il n'a aucune tristesse, rarement même de la mélancolie. Il célèbre avec bonhomie et simplicité et avec cette religiosité paisible que rien ne vient troubler l'œuvre du Créateur et la gloire de la création. Il peint avec la conscience tranquille et enthousiaste d'un fidèle qui accomplit un acte d'adoration. Il marche en pleine certitude, comme un croyant que rien ne détourne de sa foi.

Il aime surtout le beau temps, le soleil, et l'été de préférence. Le plein midi ne l'effraie pas ; la fraîcheur du matin et la splendeur du couchant ne l'émeuvent que dans la joie. Il est sensible à tous les aspects de la nature, mais le « vieux Chêne », comme on l'appelait, a un grand ami, un ami de prédilection : c'est l'arbre. L'arbre individuellement, et non la forêt. Aussi a-t-il la prétention de le traiter

aussi bien que son ami Henner — qui le taquinait là-dessus — modelait la figure humaine.

Cet art robuste, sain et viril, d'une franchise sans aucun apprêt, est un hymne continu au triomphe tranquille et majestueux de la nature éternelle. En dehors des écoles et des groupes, à la suite des plus simples traditions, sans souci des romantiques, des réalistes ou



DESSIN AU FUSAIN, PAR HARPIGNIES (1909)

autres, Harpignies a dit avec énergie, avec toute sa conscience, toute sa conviction et toute son ardeur, ce qu'il avait à dire sur la beauté de la terre sous le ciel bleu. Et il l'a dit, bien à sa façon, d'une façon qu'aucun de ceux, même parmi les plus grands, n'avait encore trouvée. Il reste comme une des gloires incontestées de notre grande lignée de paysagistes, avec sa forte, sa puissante, son indiscutable personnalité.

LÉONCE BÉNÉDITE

VELAZQUEZ-MAZO

LES PORTRAITS DE PULIDO PAREJA



NE des questions des plus intéressantes pour l'étude de l'art espagnol, c'est celle que nous pourrions appeler, bien que le titre en soit un peu étrange, la question « Velazquez-Mazo ». Il s'agit de l'attribution qu'il convient de donner à des œuvres assez nombreuses qui ont été attribuées à Velazquez et qui, au jugement de certains critiques, auraient dû

l'être à un autre peintre espagnol : Mazo.

Faisons, ne fût-ce que brièvement, l'histoire de ce problème artistique; ce sera l'introduction la meilleure pour présenter au public une belle œuvre encore à peu près inédite : le *Portrait de Pulido Pareja* qui appartient au duc de Bedford, et qui est, à mon avis, un Velazquez.

*
* *

Il n'y a pas bien longtemps que l'on s'est mis à étudier sérieusement et à délimiter la production de Velazquez.

Jusque-là, quand on rencontrait un personnage de l'époque de Philippe IV, un nain ou un bouffon de cette cour, ou encore une scène espagnole de la même période, on n'hésitait pas à en faire l'attribution au pinceau du grand maître espagnol. Depuis lors, on a commencé à signaler des différences entre des toiles caractéristiques de Velazquez et d'autres où l'on voyait un dessin moins net, une ligne moins ferme, une silhouette moins réussie, moins franche, et

une certaine hésitation dans le coup de pinceau. En étudiant plus à fond l'œuvre de Velazquez, on put préciser ces différences et, par suite, proposer d'enlever au maître de nombreuses toiles qui présentaient des qualités analogues. On fut ainsi porté à croire qu'elles provenaient d'une même main, celles d'un artiste dont le talent s'était si bien exercé à l'imitation de Velazquez qu'il avait rendu possible la confusion. Des travaux critiques postérieurs, d'heureuses comparaisons et quelques recherches personnelles nous ont fourni les moyens d'affirmer, sur des données fondées en raison, que cette production qui ressemble tant à celle de Velazquez, mais qui n'est pas de lui, est l'œuvre d'un autre peintre espagnol, qu'on a étudié de nos jours, mais assez sommairement, et qui était oublié depuis longtemps. Il s'appelait Juan Bautista Martinez del Mazo¹; c'était un élève de Velazquez et son gendre. Il vécut en sa compagnie, il travailla dans son atelier soit pour l'aider, soit pour son propre compte; il usait des mêmes éléments et, dans le même milieu, copiait les mêmes modèles et produisait pour des fins identiques. Comment s'étonner que ses œuvres se confondent avec celles de son maître, aujourd'hui, après trois siècles écoulés, puisque Palomino² disait d'elles, peu d'années après leur composition : « Mazo a un art si singulier à copier, et particulièrement quand il s'agit de la manière de son maître, qu'il est presque impossible de distinguer ses copies de l'original » ?

Il n'est pas utile et il serait trop long de faire la bibliographie minutieuse de tout ce qu'on a écrit sur Velazquez et où se trouve plus ou moins traité ce problème que nous appelons « Velazquez-Mazo ». Rappelons seulement ici trois livres qui sont peut-être ceux qui marquent le mieux les jalons de la question. Le premier c'est celui de Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* (Bonn, 1888). Le critique allemand s'y occupe beaucoup plus du milieu dans lequel vécut le peintre que de son art, qui lui sert surtout de motif pour des enquêtes historiques et d'heureuses recherches de ce genre. Il ne laisse pas cependant d'expurger la production de Velazquez, en refusant de reconnaître pour authentiques des œuvres que jusqu'alors

1. Nous adoptons ce nom, bien que Palomino et Cean Bermudez donnent celui de Juan Bautista del Mazo Martinez, parce que c'est ainsi qu'il est appelé par Lazaro Diaz del Valle, qui fut en relations avec lui à Madrid en 1650. Dans le catalogue du musée du Prado on l'a aussi dénommé comme nous le faisons aujourd'hui.

2. *El Museo pictórico y Escala óptica*, t. III : « El Parnaso Español Pintoresco Laureado »; Madrid, 1724.

on lui attribuait. Le second livre, *Velázquez*, par A. de Beruete (Paris, 1898) est de caractère plus technique. Le style du maître y est précisé et l'auteur, qui ne considère pas comme de Velazquez une foule d'œuvres jusqu'alors jugées originales, y donne franchement son opinion. Entre autres choses, ce livre a réalisé une sorte d'élimination critique de nombreuses œuvres trop légèrement attribuées au peintre.

Les deux travaux de Justi et de Beruete arrivaient à laisser en dehors de l'œuvre de Velazquez nombre de toiles dont la paternité et l'attribution n'étaient pas sérieusement établies. Le but que se proposaient ces deux critiques, c'était seulement d'étudier la personnalité et la production originale de celui dont ils faisaient la biographie. Quant aux œuvres qui lui étaient attribuées par erreur ou sans raison suffisante, c'est précisément à les réunir, à les comparer et à établir qu'elles étaient dues à un autre artiste, à Mazo, qu'est consacré le troisième des livres auxquels nous faisons allusion. Ce livre, je puis bien dire qu'il est beaucoup moins important que les précédents, puisqu'il est de moi; je ne le cite que parce qu'il n'y en a pas d'autres qui s'occupent spécialement de ce sujet : *The School of Madrid*, par A. de Beruete y Moret (London, 1909). Il y est question de toute la production picturale dans la capitale de l'Espagne pendant le cours du XVII^e siècle. Donner à l'école de Madrid le nom d'école de Velazquez ne serait pas rigoureusement exact. Sans doute, il est la grande figure de toute cette production, qu'il élève par son autorité et sa gloire au rang d'école; c'est lui qui inaugure une exécution large et synthétique, lui qui permet à ceux qui le suivent de réaliser avec un art savant et magistral. Mais, parmi ces peintres, quelques-uns plus personnels et plus spontanés s'orientent ensuite dans des directions distinctes; d'autres, au contraire, suivent toujours le maître. C'est à ces derniers que nous accordons dans notre livre une attention spéciale, et plus particulièrement à Mazo, auquel nous attribuons quelques tableaux fameux qui étaient considérés comme de Velazquez, ou du moins qui l'avaient été jusqu'à la publication du livre de Beruete en 1898.

En même temps que se publiaient les ouvrages que je viens de citer, et que les raisons qui y étaient exposées faisaient leur chemin, beaucoup d'articles, d'opuscules, de conférences, etc., faisaient la lumière sur cette question Velazquez-Mazo.

Un jour, c'était la revision d'un inventaire des tableaux de la Couronne d'Espagne, fait en 1794, d'où il résultait qu'il fallait restituer à Mazo la jolie toile *La Fontaine aux Tritons*, qui figurait

au musée du Prado comme étant de Velazquez¹. Cet inventaire avait été fait par des peintres qui n'étaient autres que Goya et Bayeu. Une autre fois, c'était la publication² faite par un critique anglais, grand amateur et connaisseur de l'art espagnol, M. Herbert Cook, d'un portrait du comte de Benavente, signé (chose rare) par Mazo et qui offre de grands rapports avec celui du même personnage qu'on conserve au musée du Prado. En même temps apparaissaient et étaient étudiées des œuvres remarquables, entièrement inspirées de Velazquez, mais auxquelles semblaient manquer certaines qualités artistiques propres à ce maître. On peut citer comme exemples de ces œuvres : *La Leçon d'équitation* qui appartient au duc de Westminster et qui se trouve à Grosvenor House (Londres); le *Portrait du prince Balthazar* du musée de La Haye; un autre portrait du même personnage plus âgé (n° 1221), au musée du Prado; le portrait équestre du comte-duc d'Olivarès qui figurait, il y a peu d'années, dans la galerie de Schleissheim comme de Velazquez et qui, aujourd'hui, se trouve à la Pinacothèque de Munich, où on l'attribue avec raison à Mazo; la *Dame à la mantille* qui appartient au duc de Devonshire, et qu'on peut comparer à ce point de vue avec la *Dame à l'éventail* de la collection Wallace; et d'autres, beaucoup d'autres encore, que nous n'énumérons pas ici pour ne pas faire une liste interminable et pour ne pas répéter ce que nous avons déjà dit dans notre livre *The School of Madrid*.

Ces investigations étaient favorisées par l'organisation d'expositions d'art espagnol ancien où l'on pouvait voir et comparer diverses œuvres qui étaient peu connues parce qu'elles appartenaient à des particuliers. Parmi ces expositions, il faut en citer trois qui eurent lieu à Londres, et qui témoignèrent magnifiquement de l'intérêt que porte l'Angleterre à la peinture espagnole. La première eut lieu à la New Gallery en 1891; je n'en dirai rien parce que je n'ai pas pu la visiter. Des deux autres, l'une, au Guildhall en 1901³ et la dernière aux Grafton Galleries en 1913⁴, je puis assurer

1. *Catalogue des tableaux du Musée du Prado*; Madrid, 1913.

2. *Further Light on del Mazo*, par H. Cook (*The Burlington Magazine*, septembre 1913).

3. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié dans son numéro de septembre 1901 un article de A. de Beruete sur cette exposition. Dans la comparaison de différentes œuvres, l'auteur n'hésita pas à apporter sur la question Velazquez-Mazo des affirmations décisives.

4. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié dans son numéro de mars 1914 un article magistral d'Émile Bertaux sur cette exposition.

qu'elles ont été des révélations pour les historiens de l'art espagnol.

De toutes les données et observations qu'on a pu recueillir de



LA FEMME A LA MANTILLE, PAR MAZO

(Collection du duc de Devonshire.)

ce qui précède, rien n'est aussi décisif et définitif que ce qui se rapporte au portrait de Philippe IV, peint à Fraga par Velazquez en 1644. On supposait que ce tableau était celui qui se trouve à la galerie de Dulwich, près de Londres. Cette attribution était confirmée par des critiques de la réputation de Waagen et Burger-Thoré; Justi lui-même était de cet avis. Beruete estima que le tableau de Dulwich était une œuvre de Mazo. L'honorable critique anglais Claude Phillipps¹ partageait l'opinion de Beruete. La lumière se fit sur ce point en 1911 lorsque apparut un autre tableau identique qui semblait provenir de la maison ducale de Parme et qu'ignoraient jusqu'alors tous ceux qui se sont occupés de l'œuvre de Ve-

lazquez. On y voit manifestement les caractéristiques de l'œuvre du grand maître espagnol, et les différences qui le séparent du tableau de Dulwich, qui désormais ne peut plus être considéré par tous les

1. *The Daily Telegraph*, 17 décembre 1910.

critiques réfléchis que comme une belle imitation faite par Mazo de l'œuvre de son maître. Beruete a consacré une brochure à ces por-



LA FEMME A L'ÉVENTAIL, PAR VELAZQUEZ

(Collection Wallace, Londres.)

traits¹. L'original de Velazquez a passé depuis peu dans la collection Frick, à New-York.

*
* *

C'est dans ces conditions que se présente à nous aujourd'hui la comparaison entre deux autres œuvres de la plus grande impor-

1. *El Velázquez de Parma*, par A. de Beruete; Madrid, 1911, in-4.

tance, deux portraits de l'amiral espagnol Pulido Pareja : l'un, qui est le tableau bien connu de la National Gallery de Londres ;



COPIE DU PORTRAIT DE PHILIPPE IV DE VELASQUEZ, PAR MAZO

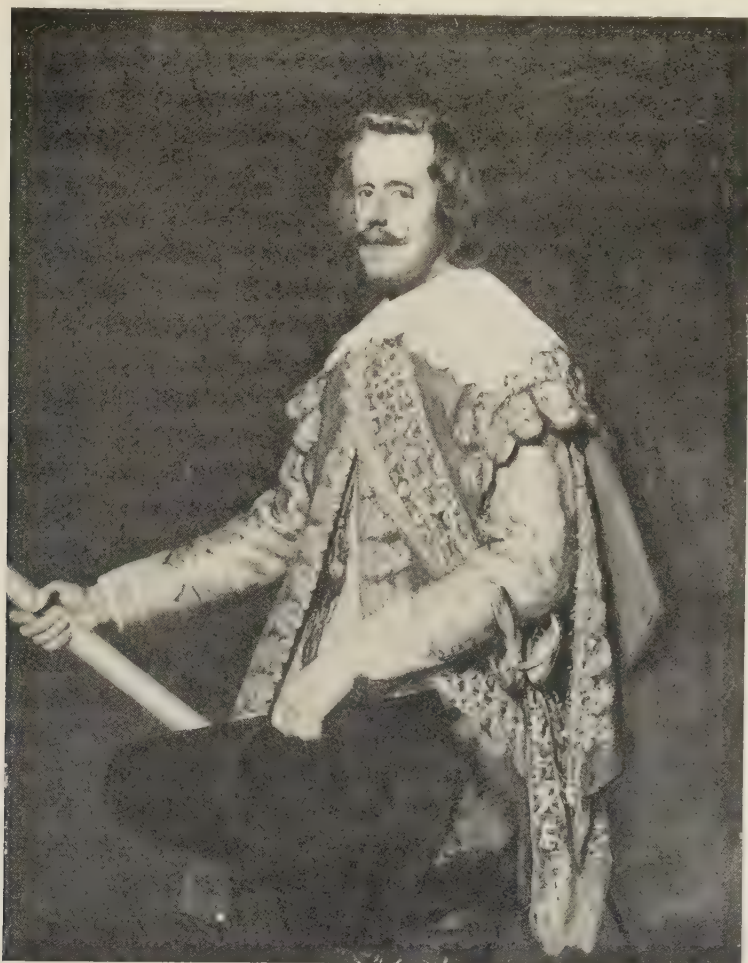
(Galerie de Dulwich).

l'autre, presque complètement inconnu, sinon ignoré, dans la collection du duc de Bedford.

Adrián Pulido Pareja¹ fut un personnage célèbre dont le nom

1. Sur ce personnage quelques données historiques sont réunies dans l'*Armada Española* de C. Fernandez Duro (Madrid, 1898). Des renseignements plus précis se trouvent dans le dossier (inédit) des documents fournis par Pulido

a passé dans l'histoire. Il était originaire de Madrid. C'était un soldat et un marin, de galante et belle allure ; sur terre, gentilhomme bien vu des dames et redouté des cavaliers l'épée à la main ; sur



PORTRAIT DE PHILIPPE IV, PAR VELAZQUEZ

(Collection de M. Frick, New-York).

mer, toujours le premier dans les actions périlleuses. Il lutta contre les Français, eut à se défendre des Anglais et triompha des corsaires.

Pareja en 1647, en vue de sa nomination de chevalier de Saint-Jacques. Nous y voyons qu'il est né à Madrid en 1606, qu'il était fils de José Pulido Pareja, originaire de Olias (province de Tolède) et de Doña Ana Ramirez de Arellano, originaire de Madrid. Il se distingua dans les Antilles et combattit avec succès à la bataille de Fontarabie en 1638. Il lutta dans les eaux de Cadix contre la flotte française commandée par l'amiral marquis de Brézé (1640). Il prit part au

Il commanda des flottes en Amérique et eut le grand honneur d'être chevalier de Saint-Jacques. Il fut honoré et distingué par son roi et Velazquez fit son portrait : suprême consécration pour un noble Espagnol de cette époque.

Que Velazquez ait fait le portrait de Pulido Pareja, c'est chose certaine et prouvée. On trouve ce portrait cité par Palomino au commencement du xviii^e siècle dans son *Museo pictórico* (t. III, p. 331) dans les termes suivants : « L'an 1639 il [Velazquez] fit le portrait de don Adrián Pulido Pareja, originaire de Madrid, chevalier de l'ordre de Saint-Jacques, capitaine général des flottes de la Nouvelle-Espagne, qui demeura ici [à Madrid] en cette saison pour faire valoir auprès de Sa Majesté diverses candidatures relevant de ses fonctions. Ce portrait est fait d'après nature. Il est des plus fameux parmi ceux que peignit Velazquez, qui, pour cette raison, le signa de son nom, ce qu'il faisait rarement. Il l'a fait avec des pinceaux et des brosses à longs manches, dont il se servait quelquefois pour peindre de plus loin et avec plus de verve, de sorte que de près on ne comprenait point, et que de loin c'était une merveille. La signature est ainsi libellée : *Didacus Velazquez fecit Philip IV a cubiculo, eiusque Pictor, anno 1639*. On assure que quand fut achevé ce portrait, que Velazquez peignait au palais et qu'il avait laissé en un coin où il y avait peu de jour, le roi descendit selon sa coutume pour voir travailler son peintre. Il jeta les yeux sur le portrait, et, le prenant pour le personnage lui-même, il lui dit avec étonnement : « Eh quoi ? Tu es encore là ? Puisque j'ai réglé tes affaires, « pourquoi ne t'en vas-tu pas ? » Étonné de ne se voir adresser ni révérence ni réponse, il reconnut qu'il était devant le portrait. Sa Majesté se retourna vers Velazquez qui se dissimulait modestement et lui dit : « En vérité, l'illusion fut complète. »

Il ne faut, bien entendu, donner à la partie anecdotique de ce récit que la valeur qui convient ; on ne doit accueillir qu'avec réserve tout ce qui vient de Palomino, écrivain un peu imaginaire et fort amoureux des légendes. Il n'en reste pas moins un fait certain : c'est que Velazquez fit le portrait de Pulido Pareja, et que

combat naval de 1644 au cap Saint-Vincent. Il retourna en Amérique. Sur sa mort on est fixé par le document suivant : *Liste générale des flottes qui vinrent au port de Vera Cruz depuis sa conquête*. Voici ce qu'on lit à l'année 1660 : « La flotte du général Don Adrian Pulido Pareja est entrée le 28 juillet. Le général Pulido mourut, et la flotte repartit le 16 mai 1661, sous le commandement de l'amiral Don Juan de Vicentelo. »

ce portrait fut fait en 1639 à Madrid, au moment où l'amiral revenait de Fontarabie.

Ceci dit, le portrait que Velazquez fit de Pulido Pareja est-il celui qui figure comme tel à la National Gallery de Londres depuis 1890 et qui provient de la collection du comte de Radnor, lequel, je crois, le possédait à Longford Castle depuis 1828 ? Sur ce point les critiques sont partagés ; pour ma part, quand je l'ai étudié soigneusement au moment où je composais mon livre *The School of Madrid*, j'acquis la conviction que c'était une œuvre de Mazo, et c'est ainsi que je la présentai au public. Depuis 1890 je l'ai vue et étudiée plusieurs fois, et, après bien des analyses et des comparaisons, chaque fois ma conviction s'est confirmée. Qu'on me permette de reproduire ici quelques paragraphes de ce que je disais dans *The School of Madrid* (chap. V) à propos de ce portrait ; je le crois nécessaire pour l'étude comparative qui suivra. Après avoir noté que cette œuvre, par son histoire, son origine et son importance, offrait un singulier intérêt, je disais, en me rapportant aux faits que sur cette question donnait Palomino :

Quant à la signature, nous devons faire les observations suivantes : Velazquez signait rarement ; de toutes ses œuvres connues il n'y en a que trois qui portent sa signature : le portrait en pied de Philippe IV à la Galerie Nationale de Londres, le fameux portrait du pape Innocent X à Rome et un fragment de tableau où on ne voit qu'une main qui tient un papier, fragment conservé au Palais royal de Madrid. Ces trois signatures présentent un caractère plus net et plus simple que la signature du portrait de Pareja ; en outre, elles disent tout bonnement ce qu'elles ont à dire, conformément au caractère simple et modeste de Velazquez ; ce n'est point une inscription latine et pompeuse comme dans le portrait de Pareja. Palomino semble vouloir faire entendre que si ce portrait était signé, c'est que son auteur lui accordait une importance exceptionnelle. Cette suggestion ne peut pas avoir grande valeur, puisque les *Lances*, les *Meninas*, etc., c'est-à-dire les œuvres qui représentent le plus grand effort de sa main, ne sont point signées. Notez d'ailleurs que les trois seuls tableaux signés le sont sur un papier qui l'explique et que chacun des trois personnages tient à la main ; jamais de la façon qu'on voit au portrait de Pareja.

Par conséquent, outre qu'une signature n'est généralement pas une preuve décisive, comme celle du portrait qui nous occupe est faite d'une façon et avec des caractères différents de ceux qui sont typiques chez Velazquez, et comme, étant donnée son habitude de ne pas signer, il s'agirait d'une des rares exceptions, on peut penser que ladite inscription n'est pas de sa main.

Palomino dit : « Il fit ce portrait avec des pinceaux et des brosses à long

manche dont il se servait quelquefois pour peindre de plus loin et avec plus de verve. » L'analyse du tableau nous démontre tout le contraire ; à le supposer de Velazquez, il serait de ceux qui ont été peints de plus près et avec le moins de verve.

Quand on le compare avec des œuvres du maître, on remarque que la figure de l'amiral n'est pas nettement d'aplomb comme les autres ; il lui manque cette sûreté et cette assiette qui les caractérise. La disposition et le groupement des masses, l'équilibre, et surtout cette silhouette si réussie, toujours parfaite chez Velazquez, nous ne les retrouvons pas ici. La ligne du bras gauche, que suit celle du chapeau, forme une courbe rachitique, parallèle au torse et à la jambe, qui enlève au personnage toute sveltesse. Non, Velazquez n'a pu composer ni combiner le dessin de ces lignes, ce chapeau lourd et sans forme porté plutôt comme un sac que comme un chapeau, ces jambes ordinaires et grossières, ces pieds sans grâce qui semblent jetés sur le sol au lieu de le fouler avec fermeté comme il conviendrait à ceux d'un guerrier audacieux.

Non, jamais on ne pourrait y reconnaître l'œuvre de Velazquez. Mêmes défaillances dans le bras droit, qui tient le bâton du commandement sans grâce ni fierté ; le gant de ce côté n'accuse pas par la précision des touches la main qu'il recouvre ; c'est une masse informe qui pourrait tout aussi bien enfermer une poignée de coton.

L'exécution de tout le tableau est incertaine et hésitante. Elle rappelle Velazquez, elle s'en rapproche, elle l'imite, elle le suit en tout, elle veut être un fac-similé. Pour découvrir l'imitateur, il faut aller le chercher dans l'assemblage de la ligne de silhouette, dans l'exécution de tel ou tel morceau, dans ce qui était si particulièrement propre à Velazquez, que Mazo lui-même n'a jamais pu arriver à être confondu avec lui. Oui, sans aucun doute, je crois qu'à tous les points de vue ce portrait est de Mazo ; il ne peut pas être d'un autre ; bien plus, nous le considérons comme caractéristique de sa manière. Il dut être fait probablement dans l'atelier du maître et avec des matériaux identiques à ceux dont se servait Velazquez. La popularité de l'amiral était en son temps une cause suffisante pour rendre fameux n'importe quel portrait de lui. A la place qu'il occupe aujourd'hui et qui met en relief sa beauté (les critiques que nous avons faites n'ont qu'un caractère relatif), il demeure une œuvre digne d'estime et d'un intérêt extraordinaire pour l'étude de Mazo et de la peinture de l'école de Madrid.

Ces affirmations obtinrent l'assentiment de quelques critiques d'accord avec moi, mais elles soulevèrent aussi l'étonnement ou une nette réprobation chez certains autres, qui supposaient que cette œuvre consacrée de la National Gallery était indiscutable, et qu'elle était sans aucun doute le portrait que Velazquez avait fait de l'amiral Pulido Pareja.

Ce qu'il m'était difficile de préciser, c'est s'il s'agissait d'une copie faite par Mazo d'une autre œuvre de Velazquez, ou bien d'un portrait peint par Mazo pour son propre compte.

Dans le premier cas, il valait la peine de rechercher l'original. On connaît bien le livre de Charles B. Curtis : *Velazquez and Murillo*; ce n'est pas précisément un livre de critique donnant une opinion sur les œuvres qu'il cite, mais il est fort utile parce qu'on y trouve décrites toutes les œuvres des deux maîtres espagnols dont Curtis a eu connaissance. Sous le numéro 178 figure l'œuvre de Velazquez qui n'est autre que le portrait de Pulido Pareja aujourd'hui à la National Gallery de Londres. Le numéro suivant, 179, est un autre portrait du même personnage, celui qui appartient au duc de Bedford. Curtis nous dit que ce second portrait a figuré à la British Institution en 1818 et 1846, et à l'exposition de Manchester en 1857. Ces dates ne me fournissaient aucune donnée d'où jaillit quelque lumière sur la question. Curtis ajoute que Stirling et Waagen citent ce portrait, mais ce qu'en disent ces écrivains n'offre pas non plus un intérêt spécial.

Dans sa description Curtis¹ donne à entendre que le personnage est représenté comme sur le tableau qui nous était connu, mais qu'il y a cependant une variante : le fond qui est lisse dans le tableau de la National Gallery est ici composé par un rideau rouge à gauche et, à droite, par une échappée sur une vue de mer où apparaissent quelques navires. Cette circonstance me parut du plus vif intérêt; elle me permettait de penser que c'était là peut-être l'original cherché, ou tout au moins une autre copie de l'original. Quand on copie un tableau, il arrive souvent qu'on le simplifie, mais il est très rare qu'on l'orne et l'enrichisse. Je cherchai à me renseigner auprès de quelqu'un qui connût cette œuvre, que nous appellerons de Bedford pour la distinguer de celle de Londres. Personne ne pouvait me donner des détails, puisque personne ne la connaissait; elle n'avait pas été exposée dans ces dernières années. L'œuvre se trouvait dans le palais que le duc de Bedford possède à Woburn Abbey (Bedfordshire), et assurément les amateurs de l'art n'étaient pas allés souvent la visiter. Ce qui me décida à aller la voir, ce fut une note publiée au mois de septembre 1913 dans le *Burlington Magazine*, par M. Herbert Cook.

Dans un article sur un autre portrait peint par Mazo, M. Cook

1. Il donne les mesures des deux toiles. Les voici : pour celle de Londres, 81 et 44 pouces; pour celle de Bedford, 77 pouces 1/4 et 42 1/4.

dit à propos des portraits de Pulido Pareja : « Le second [il veut parler de celui de Bedford] n'a été commenté par personne, et il me paraît plus beau que celui de Londres. » L'autorité et la sûreté du goût de ce critique m'engagèrent à faire le voyage de Woburn Abbey.



PORTRAIT DE L'AMIRAL PULIDO PAREJA
PAR MAZO

(National Gallery, Londres.)

Dans le fond d'une galerie de cette demeure seigneuriale se trouvait le portrait que j'estime être l'original. C'est, à mon avis, le magnifique portrait que Velazquez avait fait de l'amiral espagnol son contemporain.

Au premier coup d'œil, on s'aperçoit qu'il s'agit bien du même personnage, représenté dans la même attitude; entre les deux œuvres il n'y a de différence marquée que dans le fond. Une analyse plus attentive ne fait observer que de petites différences dans la composition. En revanche, l'exécution est assez distincte pour qu'à première vue on note que les deux œuvres sont dues à deux mains différentes, quelque effort que fasse l'une pour imiter l'autre.

Analysons comparativement les deux portraits. Tout d'abord, le fond de celui de Bedford est en parfaite harmonie avec la figure, ce qui n'est pas le cas sur celui de Londres où elle semble découpée sur un fond qui ne lui convient pas. La silhouette n'est pas non plus identique; la figure est bien mieux d'aplomb dans le portrait





Velazquez pinx.

PORTRAIT DE L'AMIRAL PULIDO PAREJA

(Galerie du duc de Bedford, Woburn Abbey.)

de Bedford; cette partie molle et sans fermeté du bras gauche qui, dans le tableau de Londres, paraissait court et comme suspendu, est ici plus large, d'un contour plus net, dessinée avec sûreté, sans aucune timidité; tout y est accusé et forme un de ces profils caractéristiques de Velazquez, d'une perfection sans égale. La main gauche, qui dans le tableau de Londres était un moignon un peu informe, apparaît nettement dans celui-ci, et l'on y voit s'accuser le pouce, qu'on ne remarquait pas dans l'autre. En suivant ces lignes, nous arrivons au chapeau, qui ici affirme bien ce qu'il est, tandis que sur l'autre toile la forme s'en arrondissait lourdement. Supposez qu'on découpe le chapeau de Londres et qu'on l'isole de la figure; personne ne pourrait dire ce que c'est, puisque ce pourrait être aussi bien un sac qu'un chapeau. Dans l'examen de cette partie gauche du personnage, notez que nous n'avons pas marqué la différence manifeste du dessin entre les deux poignées de l'épée à nœud, l'épée caractéristique des gentilshommes de ce temps.

Passons à la tête. Ici les différences sont plus appréciables encore; il est plus difficile de dessiner une tête que des morceaux de moindre caractère où l'accent devient indifférent. L'exécution des cheveux est bien plus vigoureuse dans le portrait de Bedford. La ligne de la partie supérieure de la tête monte trop dans le portrait de Londres; étant donné le point de plantation des cheveux, le crâne ne peut pas atteindre une telle hauteur, et s'il s'agit d'une perruque, il aurait fallu la bien appliquer avant de faire prendre la pose au modèle devant le peintre. Le front est mieux modelé dans la toile de Bedford, et les yeux ont une expression et une vie qui manquent au tableau de Londres. Mais où les différences s'accroissent, c'est dans la bouche, si décidée, si énergique et si expressive dans le premier de ces portraits, et surtout dans la ligne de l'extrémité du menton et de la mâchoire, si accusée dans l'un, si hésitante dans l'autre. Et si nous passons de la tête à la collerette de dentelle blanche qui orne le cou et les épaules, il suffirait de ce morceau aux touches assurées et vigoureuses pour voir que le portrait de Londres ne peut être qu'une copie de celui de Bedford. C'est ici assurément qu'on peut se rendre compte de l'emploi de ces pinceaux et brosses à longs manches dont, au dire de Palomino, « Velazquez se servait pour peindre de plus loin et avec plus de verve, en sorte que de près on ne comprenait point et que de loin c'était une merveille ». Et le bras droit! encore un des meilleurs morceaux de ce portrait : peut-on voir plus grande différence entre un original et une bonne copie, que celle qu'on

note ici dans la forme, dans le modelé, dans les taches de lumière, dans la touche, dans tout enfin ? La différence n'est pas aussi marquée, mais elle demeure grande dans le ruban de la décoration militaire avec sa couleur rouge cramoisi, propre alors à la Maison royale espagnole.

Il n'y a qu'une seule variante voulue dans la partie supérieure du buste : la croix de Saint-Jacques, dans le portrait de Bedford, est brodée sur le vêtement, et dans celui de Londres elle apparaît sur une espèce de médaille appelée *venera* (la coquille de Saint-Jacques) suspendue sur la poitrine de l'amiral. Cela revient au même, mais pourquoi le copiste (qui n'a sans doute varié le fond que parce qu'il était plus simple de le faire lisse que de l'enrichir d'une vue de mer avec des bateaux, un fort, un ciel et un rideau), n'a-t-il pas reproduit exactement le détail de la décoration ? Voilà ce que je me demandais en comparant les deux portraits. L'explication est simple. Le portrait original est de l'année 1639, et à cette date Pulido Pareja n'était pas chevalier de Saint-Jacques. Il ne le fut que huit ans plus tard, en 1647, comme le prouve le document que j'ai déjà cité. Par suite, la croix n'a pu être mise que postérieurement sur le portrait. Cette coutume d'ajouter des croix et des insignes sur le portrait de personnages à mesure qu'ils les obtenaient était alors fréquente, au moins en Espagne. Pour nos deux portraits, la chose paraît assurée ; il est probable qu'ils n'allaient point ensemble et que chacun des deux peintres chargés de cette addition travailla pour son propre compte ou selon les ordres reçus, sans que l'un se reportât pour ce détail à ce que l'autre avait fait. Je crois l'explication satisfaisante ; elle prouve, en outre, que la copie est de peu postérieure à l'original. Je crois même distinguer sur l'original que cette croix de Saint-Jacques n'est pas de Velazquez ; elle est assez grossière et médiocrement dessinée.

Ce portrait de Bedford est une belle œuvre de Velazquez ; la figure y est à la hauteur de n'importe laquelle de celles qui apparaissent dans le tableau des *Lances* et qui ont assuré tant de gloire à leur auteur. En effet, la date où fut peint le tableau des *Lances*, un des plus importants de Velazquez, coïncide parfaitement avec celle du portrait de Pulido Pareja. La technique est la même ; le tableau de Bedford, dans cette tonalité, est un des plus riches de couleur, des plus chauds, et la touche en est large et facile. Cette œuvre montre dans ses qualités une force peut-être plus exagérée que dans d'autres tableaux du maître à cette époque. Elle a de la désinvolture ; elle

pousse même la vigueur jusqu'à une sorte de brutalité (qu'on me permette le mot), sans doute pour se mettre en harmonie avec le caractère du personnage et sa physionomie rude et farouche.

Tout le tableau a un peu noirci, mais j'estime qu'il serait facile d'y remédier par un habile nettoyage. Son état de conservation est excellent dans la moitié supérieure, moins bon dans l'autre. Dans la partie qui va des genoux jusqu'au bas, et dans le fond qui apparaît, le tableau a un peu souffert. Les jambes et les pieds surtout, meilleurs que dans la toile de Londres, ne montrent pas cependant la même perfection que dans d'autres œuvres de Velazquez. Cette partie a été un peu détériorée ; la preuve en est qu'on ne voit presque plus le « *bordon* » ou l'ornement blanc à l'intersection de la culotte et du bas de la jambe gauche. En revanche, celui de la jambe droite est admirablement conservé. C'est sans doute que la pâte en est plus épaisse parce que, tandis que l'un était dans la pénombre, celui-ci se trouvait en pleine lumière.

La marine du fond est très délicate ; elle rappelle celle qu'on voit dans le *Portrait du bouffon Don Juan de Austria* du musée du Prado.

Dans l'angle inférieur de gauche, il y a un écusson ou une tablette sur laquelle on lit l'inscription suivante : « Adrian Pulido Pareja, capitaine général des flottes de la Nouvelle Espagne, mourut dans la cité de Nueva Vera Cruz en 1660. » Vu la date indiquée, cette tablette ou du moins les dernières lignes ont dû être ajoutées après la composition du portrait. Le style et les caractères correspondent à cette époque, sans qu'on puisse la fixer à quelques années près.

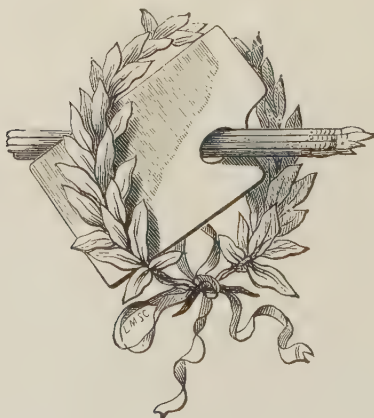
Quant à la signature, que je n'ai pu retrouver dans ce tableau de Bedford, je ne puis me prononcer. Fut-il jamais signé ? La signature se trouvait-elle dans la partie inférieure, qui a souffert comme je l'ai dit, et a-t-elle par suite disparu ? Le tableau que vit Palomino était-il celui qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery, et le prit-il pour l'original, faute de connaître l'autre ? Pour décider en cette matière, il me faudrait des précisions qui me manquent. Quant au document unique et décisif, c'est le tableau lui-même, et celui-là j'estime qu'on sait maintenant où il est, et que son langage est d'une claire évidence.

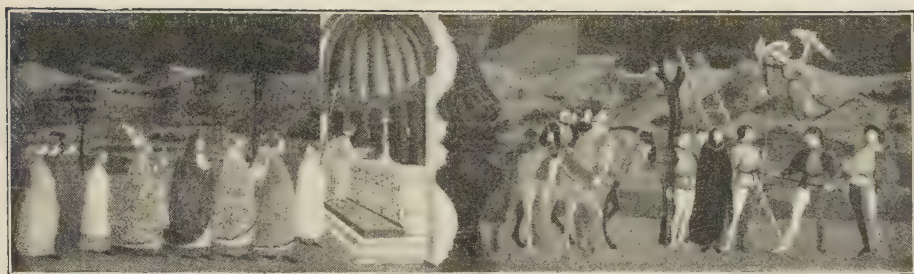
J'ai revu le portrait de la National Gallery après ma visite à Woburn Abbey, et je n'ai fait que m'ancrer dans l'opinion que j'avais auparavant, c'est-à-dire qu'il est de Mazo. C'est, à mon avis, une copie simplifiée de celui de Bedford ; et aucun autre peintre que Mazo n'aurait réussi à se rapprocher autant et si bien de Velazquez. A ceux qui

aiment les études de ce genre, je recommande la comparaison entre le portrait de Pulido Pareja de la National Gallery et celui de Doña Mariana de Austria qui est entré, il n'y a pas longtemps, dans ce même musée. Je crois voir avec clarté un style identique dans ces deux œuvres : il y a, par exemple, dans la poignée de l'épée de l'amiral et dans les petites figures qui apparaissent dans le fond du portrait de Doña Mariana (le carrosse, etc.) des touches qui ne peuvent être que de la même main.

Il me reste à remercier le duc de Bedford de l'amabilité avec laquelle il m'a permis de voir et de photographier son beau portrait de Pulido Pareja, et à le prier de vouloir bien exposer, ne fût-ce que pour peu de temps, à la National Gallery de Londres, l'œuvre qui est en sa possession. Si les deux portraits de l'amiral étaient ainsi réunis, on pourrait juger de la valeur des observations que j'ai esquissées dans cet article et dont il ne serait peut-être pas facile de se rendre compte sur de petites reproductions ; les critiques et les amateurs d'art pourraient de la sorte étudier deux œuvres très importantes chacune en son espèce. On ferait faire ainsi, je crois, un progrès peut-être définitif à la question Velazquez-Mazo, une des plus importantes et des plus discutées dans l'histoire de la peinture espagnole.

A. DE BERUETE Y MORET





L'HOSTIE PROFANÉE, PAR PAOLO UCCELLO
(Pinacothèque d'Urbino.)

CORRESPONDANCE D'ITALIE

LA GALERIE D'URBINO

Si le beau palais ducal d'Urbino contenait encore toutes les œuvres d'art qu'y firent exécuter et qu'y réunirent les Montefeltre et les della Rovere, il serait un des plus riches musées d'Italie. Malheureusement, en 1631, le légat pontifical, le cardinal Barberini, le dépouilla des toiles les plus importantes : dans la grande demeure princière, on n'a plus aujourd'hui qu'une idée affaiblie de toutes les richesses qui y furent accumulées aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles.

Elle contient cependant une Pinacothèque, créée en 1860 par le décret Valeriano, d'après lequel tous les tableaux possédés dans les Marches par les congrégations supprimées devaient aller à la nouvelle galerie d'État. La loi ne fut pas scrupuleusement respectée : les seules congrégations d'Urbino obéirent et cédèrent au musée les toiles qu'elles possédaient ; dans les autres localités de la province, ce furent les municipalités qui en restèrent propriétaires... Mais, grâce à l'activité de M. Lionello Venturi, resté surintendant des objets d'art dans la région des Marches¹ de 1912 à 1914, la Pinacothèque d'Urbino s'est enrichie peu à peu. Les œuvres qu'elle contenait déjà ont été mises en valeur ; et une intelligente *riordinazione* en a fait un musée intéressant, où apparaissent les caractères originaux de la peinture des Marches, et ceux du mécénat des Montefeltre.

* * *

Dans la cour d'entrée du palais ducal, des inscriptions qui courent sur les quatre murs racontent la gloire de Frédéric d'Urbino. C'est lui qui fit construire le château et en confia la décoration à quelques-uns des plus célèbres artistes

1. M. Lionello Venturi a bien voulu nous communiquer tout ce qui pouvait être utile à cette petite étude. Il sait combien elle lui doit. Qu'il reçoive ici l'expression de notre très amicale reconnaissance.

de l'époque. Les travaux furent commencés entre les années 1465 et 1467 et poursuivis dès le début avec beaucoup d'activité sous la direction du Toscan Luciano Laurana, élève de Brunellesco, qui apporta dans l'arrangement des salles, dans l'ordonnance générale, une harmonieuse simplicité, toute florentine.

Certaines portes, qui sont décorées avec plus de richesse que les autres, montrent que Laurana eut des collaborateurs et des successeurs dont l'idéal artistique était tout différent du sien : le Vénitien Ambrogio Barocci, par exemple. D'autre part, M. Lionello Venturi a fait remarquer avec raison l'analogie frappante qui existe entre la fameuse porte du palais ornée d'emblèmes guerriers, et la façade du mausolée de Gian Galeazzo Visconti à la Chartreuse de Pavie. Il est très légitime de penser que c'est le même artiste qui a travaillé à Urbino et à Pavie : Giancristoforo Romano. Sa très originale décoration est composée de boucliers, de cuirasses, de hachettes, de flambeaux, de tentes, de roues de chars et de grandes machines de guerre; les contours sont dessinés avec finesse et précision. L'hypothèse de la participation de Giancristoforo à la décoration du château d'Urbino est d'autant plus vraisemblable qu'il fut un des assidus de la cour des Montefeltre. Il y vivait au début de 1506, et il a place dans le *Courtisan* de Castiglione, ce manuel du parfait « honnête homme » du monde de la Renaissance, où se trouvent décrites les coutumes de la cour urbinata au printemps de l'année 1507.

D'autres que Cristoforo Romano, et avant lui, furent appelés à compléter l'œuvre de Laurana : l'architecte Francesco di Giorgio Martini, qui s'occupa de l'arrangement intérieur du palais, et le Florentin Baccio Pontelli. Tous deux, par un riche travail de marqueterie, transformèrent les portes en autant d'œuvres d'art. Une des plus curieuses est celle où se dessine derrière deux colonnes trapues un paysage précis, tandis qu'au premier plan repose une corbeille de fruits à côté d'un écureuil. Frédéric de Montefeltre tint à ce que son *studio* fut orné d'*intarsi* semblables : et il voulut qu'on y représentât tout ce qui était cher à son esprit de mécène et à son âme de guerrier : des instruments de musique, des armes de combat et ses volumes préférés, Homère aussi bien que Tacite.

Non loin de ce cabinet, où Frédéric retrouvait, avec les souvenirs de ses occupations familiares, les vingt-huit portraits d'hommes illustres qui constituèrent le premier des curieux musées de portraits devenus si nombreux au xvi^e siècle, M. Lionello Venturi a reconstitué heureusement l'alcôve du duc, identifiée par les armes de sa maison et le monogramme F D; elle est parcourue au sommet par des guirlandes qui relient des têtes de *putti* ailés; sans aller jusqu'à prétendre que ces figures rondes et vigoureusement dessinées de jeunes enfants soient de Piero della Francesca, il faut bien constater qu'elles se ressentent de l'influence du grand maître de Borgo San Sepolcro, dont nous verrons bientôt le grand rôle qu'il a joué à la cour d'Urbino.

C'est dans les appartements ducaux voisins du *studio* qu'a été installée la Pinaothèque royale. Les deux salles du *trecento* et du *quattrocento* sont les principales : dans les trois autres ont été placées les deux toiles de Titien, les œuvres de Federico Barroccio, quelques morceaux de sculpture et plusieurs bas-reliefs

de Brandini qui fut le principal représentant de la sculpture baroque urbinata.

Entre ceux qui répandirent la tradition giottesque dans la région des Marches, Giovanni Baronzio da Rimini est représenté, au musée d'Urbino, par un tableau signé et daté (1340) : c'est, avec la décoration du chœur de Santa Maria in Porto fuori, à Ravenne, la seule œuvre certaine que nous possédions de cet artiste. Les compartiments triangulaires du haut représentent une *Crucifixion*, encadrée par des saints isolés : saint Pierre, saint Jean-Baptiste, saint



ALCÔVE DU DUC FRÉDÉRIC D'URBINO

(Palais ducal d'Urbino.)

Augustin, par l'ange annonciateur et la Vierge qui accueille, les mains jointes, la nouvelle de sa maternité prochaine. La partie centrale du polyptyque est occupée par une Madone qui tend les bras à un Enfant Jésus déjà adolescent, vêtu d'une robe dont la couleur rouge est rehaussée par une ceinture d'or : de chaque côté des anges et des saints qui encadrent la Vierge, l'artiste a superposé deux scènes du Nouveau Testament : d'une part l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple*; de l'autre, la *Cène* et le *Baiser de Judas* : œuvres qui intéressent plutôt comme document de l'extension du giottisme sur les bords de l'Adriatique que comme expression d'un talent personnel et vigoureux¹.

1. Cette œuvre appartenait au couvent de Macerata avant de passer dans la galerie Urbino.

Dans les Marches, l'influence siennoise se fit sentir quelque temps après celle de Giotto et de son école. D'Ottaviano Nelli, qui la subit, décora de fresques le palais de Gubbio, et vint ensuite à Urbino peindre dans l'antique château ducal; nulle œuvre ne figure au musée actuel. Il n'en est pas de même de son contemporain, le maître de Gentile da Fabriano, un des premiers grands

artistes des Marches, Allegretto Nuzi.

Sur la vie de ce peintre, on a très peu de renseignements; on sait seulement qu'en 1346 il était inscrit à l'*arte dei pittori* de Florence, et qu'il est mort en 1373: il a signé de son nom plusieurs toiles, dont une, qui se trouve au musée du Vatican, a paru à M. W. Suida si différente des autres, qu'il a jugé nécessaire de distinguer deux Nuzi¹. Rien n'y oblige, comme l'a fait remarquer M. A. Venturi: car l'œuvre du Vatican contient en germe tous les caractères de celles qui suivront et trahit l'influence du Siennois Ambrogio Lorenzetti, à qui Allegretto dut en partie la formation de son talent. Le tableau qui se trouve à Urbino, et qu'a découvert M. L. Venturi, représente une Madone avec l'Enfant Jésus; il appartient à la même époque que celui de la collection Fornari de Fabriano: il est signé et daté: *Alegrittus pinxit de Fabriano, 1372*. La



LA VIERGE AVEC L'ENFANT
PAR ALLEGRETTO NUZI
(Pinacothèque d'Urbino.)

Vierge porte l'Enfant Jésus droit et inexpressif comme une idole: ses longs doigts effilés semblent l'effleurer avec délicatesse: elle incline la tête légèrement, pour se laisser caresser par son fils divin. Comparée à la Vierge du diptyque de Berlin, qui presse Jésus contre son sein dans un grand mouvement d'affection, celle-ci est plus froide et plus hiératique. Mais à travers cette différence d'attitudes on retrouve le goût des étoffes somptueuses, qui vient à Nuzi

1. Cf. A. Colasanti, *Note sull'antica pittura fabrianese* (*L'Arte*, t. IX, p. 263 et suiv.); — A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. V, p. 333 et suiv.

en droite ligne des Siennois, et qui le distingue des autres artistes contemporains : le manteau de la Vierge, assise sur un trône couvert d'un magnifique tissu, est à fond noir, et les ornements y sont de couleur dorée; la robe qu'enveloppe ce manteau a des ornements d'or sur un fond rouge. La joie d'user de couleurs vives, l'amour des vêtements brodés, des brocarts précieux, la finesse un peu morbide des doigts de femme donnent toute sa valeur à ce tableau, un des plus caractéristiques de la manière d'Allegretto.

Le musée d'Urbino renferme aussi quelques œuvres des trois artistes qui, au début du quinzième siècle, apportèrent dans les Marches des traditions différentes de celles des giottesques et des Siennois : Lorenzo et Jacopo Salimbeni da Sanseverino, d'une part, et Antonio da Ferrara de l'autre.

Il n'est pas douteux que la *Madone de la Miséricorde* retrouvée par M. Lionello Venturi ait été peinte par les frères Salimbeni. Un *Saint Antoine* et une *Sainte Claire* que possède la galerie sont également leur œuvre : le *Saint Antoine* se détachant sur un fond sombre où brillent des étoiles blanches; la *Sainte Claire*, représentée sur fond doré, tenant à la main un livre de prières rouge. La *Madone de la Miséricorde* se res-



VIERGE DE LA MISERICORDE
PAR LORENZO ET JACOPO DA SALIMBENI
(Pinacothèque d'Urbino.)

sent de l'influence qu'exercèrent sur les deux artistes les miniatures des manuscrits français. Dans le très curieux ensemble de fresques qu'ils exécutèrent à la chapelle San Giovanni d'Urbino, l'anatomie des corps, les attitudes des personnages qui participent aux scènes, le souci des détails réalistes, font penser à quelque « codex » illustré par un artiste de la cour du duc de Berry. Dans la *Vierge* de la Pinacothèque, les fleurs qui parsèment le manteau qu'elle revêt et qui laisse à peine deviner les formes, ont la même finesse que sur le vêtement qui l'enveloppe dans la *Naissance de saint Jean* à San Giovanni. Sur-tout, le geste naturel avec lequel les anges relèvent le grand manteau de la

Madone, l'expression et l'attitude des religieuses groupées, sont la marque la plus saisissante de l'art réaliste des Sansévérinates. Les religieuses regardent la Vierge sans que leur corps tressaille du moindre élan d'adoration mystique.

L'influence française, que subirent les frères Salimbeni, se combina, au début du quinzième siècle, avec celle d'un des premiers maîtres ferrarais, Antonio Alberti, qui, voulant faire œuvre réaliste, ne sut pas observer la nature humaine, construisit des corps gras et gonflés, et leur donna des attitudes souvent grotesques. A côté de la *Sainte Agathe*, où dominent pour l'agrément des yeux les tonalités d'or et de rouge, le polyptyque signé et daté (*Antonino da Ferrara, 1432*) est composé dans cet esprit. Dans la partie supérieure, un Christ sortant du tombeau; puis, plus bas, un assez grand nombre de figures de saints, et au milieu une Madone vêtue de bleu, adorant le *bambino* qui dort dans une position amusante, mais non saisie sur le vif, comme l'aurait voulue



LA MORT DE LUCRÈCE, FRAGMENT DE COFFRET NUPTIAL
COMMENCEMENT DU XV^e SIÈCLE
(Pinacothèque d'Urbino.)

l'artiste. C'est encore un art qui balbutie, et il n'aurait pas grand intérêt, s'il ne se distinguait déjà par cet amour du coloris intense et du modelé large qui caractérisera plus tard l'école ferraraise pleinement développée.

Tous ces tableaux, qui donnent une idée nette de l'évolution de la peinture dans les Marches au *xiii^e* siècle et au début du *xiv^e*, ont été placés par M. Lionello Venturi dans la salle du palais appelée salle des Anges, que Frédéric de Montefeltre destinait aux réceptions particulières. La cheminée est l'œuvre de Domenico Rosselli, les pilastres qui la supportent sont délicieusement ornés de deux bas-reliefs où des *putti* portent des vases d'œILLETS et de roses, et ce qu'on pourrait appeler son architrave est parcouru par une frise où de petits anges ailés dansent et jouent de la musique : anges très blancs sur fond outremer.

L'intérêt de cette salle se trouve, enfin, complété par la présence d'un curieux coffret nuptial, très différent de ceux de l'école toscane, qu'ornent des peintures mythologiques ou historiques. Ici les scènes sont représentées en bas-reliefs de plâtre, d'une coloration dorée, chaude : les sujets traités sont de ceux qui conviennent à un coffret nuptial : la mort de Lucrèce, ou la vertu glorifiée, et Tarquin le Superbe chassé de Rome, ou le vice puni ; sur un fond tout entier occupé par les principaux monuments de la Rome médiévale, se

poursuivent, à une belle allure, une série de personnages, vêtus comme on l'était au début du *quattrocento*. De chaque côté, deux guerriers, en costume de parade, montés sur des chevaux drapés comme pour un tournoi. Ce coffret, qui est du commencement du xv^e siècle, et provient sans doute de l'Italie septentrionale, est une des plus intéressantes trouvailles de M. Lionello Venturi, dans cette salle du *trecento*, où nous en avons pourtant déjà signalé de très importantes.

* * *

La salle suivante, qui précède le riche *studio* ducal, nous montre tout ce que l'art doit à Frédéric de Montefeltre : la plupart des peintres qui ont tra-



TARQUIN LE SUPERBE CHASSÉ DE ROME FRAGMENT DE COFFRET NUPTIAL
COMMENCEMENT DU XV^e SIÈCLE
(Pinacothèque d'Urbino.)

vaillé pour lui y sont représentés : c'est un raccourci de l'activité artistique urbinata au milieu et à la fin du xv^e siècle.

Deux des peintres, qui eurent au *quattrocento* un rôle capital dans l'évolution de la technique, furent appelés à Urbino : Paolo Uccello et Piero della Francesca. Lorsque le premier s'y rendit pour travailler dans l'église du Corpus Domini, il avait déjà soixante-dix ans : des documents mentionnent les paiements qui lui furent faits en août et octobre 1468. A défaut de la toile qu'il exécuta à cette époque, il reste à la galerie d'Urbino la prédelle où est racontée, en six compartiments, l'histoire de l'hostie profanée : la vente dont se charge la femme d'un banquier ; le miracle du sang qui se dégage de l'hostie au moment où l'on veut la faire brûler ; le cortège qui l'accompagne lorsque le clergé est rentré en sa possession ; la marche au supplice de la femme qui vola ; son supplice même, et enfin l'exposition de son cadavre¹. D'autres qualités que celles du *Déluge* du Chiostro Verde de Sainte-Marie-Nouvelle, donnent leur prix à ces six tableautins : s'il n'y a rien ici de la grandeur épique et du sentiment

Le séjour de Paolo Uccello à Urbino dura de 1465 jusqu'à octobre 1468 (Cf. Vasari, *Opere*, éd. Milanesi ; II, p. 241-247). Lorsqu'eut disparu le tableau d'Uccello, la prédelle dont nous parlons fut ajoutée au tableau de la *Communion des Apôtres* de Juste de Gand. Elle en est aujourd'hui séparée.

de la souffrance qui, chez Uccello, annoncent Signorelli et Michel-Ange, il y a un grand souci de s'inspirer la réalité, de la rendre avec intensité ; le dessin est vigoureux, les tonalités sont chaudes, les personnages sont groupés avec un sens très net de l'effet à produire.

Quant à Piero della Francesca, l'étude de perspective que la galerie d'Urbino a conservée de lui montre à quel degré cet artiste est resté fidèle à une logique de géomètre dans la construction et la composition d'un tableau. Sa technique est celle d'un architecte et d'un anatomiste implacable. C'est pourquoi il fut le grand « monarca nei suoi di ». A Urbino, il fut très honoré¹ ; pour montrer sa reconnaissance, il dédia à Guidobaldo, fils de Frédéric, son *Traité de perspective* qui est avant tout un livre de mathématicien. Ce fut aussi lui qui peignit les deux beaux portraits de profil du duc Frédéric et de la duchesse sa femme, exposés aujourd'hui à la Galerie des Offices. Il a laissé un témoignage de son amour de la perspective au Dôme d'Urbino avec la *Flagellation*. Au Musée même, une tête de moine, très vigoureusement dessinée, peut être attribuée à un artiste qui subit profondément son influence. C'est la meilleure preuve du goût éclairé de Frédéric, que d'avoir eu recours au talent d'un artiste qui est peut-être le plus important du *quattrocento*, celui qui, d'après M. A. Venturi, domine l'art de la seconde moitié du xve siècle, non seulement dans l'Italie centrale, mais encore dans la péninsule tout entière².

Cependant, s'il faut en croire Vespasiano, Frédéric, jugeant qu'il n'y avait pas en Italie de maîtres capables de peindre des tableaux à l'huile, « fut obligé d'aller jusqu'en Flandre pour trouver un maître solennel » ; il le fit venir à Urbino, « où il lui commanda de nombreuses peintures très solennelles ». Pour son *studio* il lui fit peindre « les philosophes, les poètes et tous les Docteurs de l'Église latine et grecque ». Il s'agit du Flamand Juste de Gand ; et c'est à lui qu'il confia en grande partie l'exécution des vingt-huit portraits d'hommes célèbres qui devaient orner son cabinet de travail. Sa *Communion des Apôtres*, qui se trouve à la Pinacothèque, fut peinte peu après son arrivée à Urbino. Ce tableau, de dimensions assez considérables, était la première peinture à l'huile que l'on voyait à la cour des Montefeltre³. Parmi les personnages qui entourent le Christ et qui, tous, sont vêtus de costumes du xve siècle, on reconnaît facilement le profil caractéristique de Frédéric d'Urbino. À côté de lui, droit, dans une robe somptueuse, se dresse le Vénitien Ténon, ambassadeur du roi de Perse : portraits et attitudes qui nous éloignent de la belle ordonnance et de la technique impeccable de Piero. L'œuvre frappa les contemporains par la forme allongée des visages, l'expression vivante de certains personnages, et la splendeur colorée des draperies. Un tableau qui se trouve dans la même salle montre l'influence qu'exerça ce Flamand au pays de Frédéric : c'est l'*Ecce Homo* de Giovanni Santi. La Vierge y soutient un Christ dont la tête, dans ses lignes générales, est visiblement inspirée par celle du Sauveur de la *Communion des Apôtres*.

Giovanni Santi, le père de Raphaël, n'a d'ailleurs pas été à la seule école de

1. La présence de Piero della Francesca à Urbino date de 1465.

2. Cf. *Storia dell'arte italiana*, t. VII, 2^e partie.

3. Ce tableau fut terminé en 1474 pour l'église du *Corpus Domini*.

ce « *Giusto Tedesco, famoso pittore di que' tempi*¹ » : il se trouva aussi en contact avec le plus illustre élève de Piero della Francesca : Melozzo da Forlì. M. Schmarsow place l'arrivée de celui-ci dans la capitale des Marches à l'époque où Juste était occupé à la décoration du *studio* ducal. Jusqu'à ces derniers temps il n'y avait aucune de ses œuvres dans la Pinacothèque. C'est pourquoi il faut considérer comme particulièrement intéressante la découverte qu'a faite M. Lionello Venturi d'un *Christ bénissant*, qui semble bien avoir été exécuté par Melozzo. C'est un fragment assez abîmé; mais ce qui reste est d'une beauté impressionnante. D'une main le Christ bénit, et de l'autre il porte le globe surmonté de la croix, signe de la domination du monde : la fixité du regard et la noblesse de l'attitude lui donnent une intense expression de religiosité. Du Pantocrator byzantin il a gardé la sérénité et un grand air de toute-puissance... Il faut noter aussi toute la science qu'il y a dans le dessin de la main qui bénit...

Le *Saint Fabiano* et le *Saint Marc pape bénissant*, de Melozzo, ont une expression idéale et un geste semblables. De même, le Christ qui se trouve au Musée Bonnat à Bayonne, peint sur bois à la détrempe. M. A. Venturi le croit de



LE CHRIST BÉNISSANT
PAR MELOZZO DA FORLÌ (?)
(Pinacothèque d'Urbino.)

Domenico Veneziano, tandis qu'en général on y voit, avec plus de raison, semble-t-il, une œuvre de Piero della Francesca. Quoi qu'il en soit, entre ces tableaux et celui du musée d'Urbino, il y a une analogie frappante : et du moment qu'on ne peut croire ce dernier exécuté par Piero, le nom de son grand élève, Melozzo, est celui auquel il est le plus naturel de s'arrêter².

La venue de tant de grands artistes à la cour d'Urbino favorisa la naissance d'une école locale, dont le principal représentant fut Giovanni Santi. Ses deux

1. Baldi, *Vita di Federico da Montefeltre*, vol. III, p. 241.

2. Cf. l'œuvre de Melozzo, réunie par M. Corrado Ricci (Rome, Anderson). — Cf. aussi G. Gruyer, *Le Musée Bonnat de Bayonne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 193 et suiv.).

Madones de la Pinacothèque, l'une, entourée de saints, l'autre « col Bambino », le caractérisent dans son dessin mou et sans vigueur. Un de ses élèves fut cet *Evangelista di Piandimeleto*, dont M. A. Venturi veut que lui appartienne l'*Archange et Tobie* qui se trouve dans la salle du *quattrocento*. Peut-être la figure de l'artiste n'est-elle pas encore assez nettement dessinée pour que cette attribution soit accueillie comme nécessaire. En tout cas, si l'on songe qu'il y a non loin un *Saint Sébastien* de Timoteo Viti, et que ce même Viti a dessiné quatre des vitraux du palais, on semble vivre, avec les œuvres de ces trois peintres, Santi, Piandimeleto et Viti, dans l'atmosphère même où vécut Raphaël, durant ses jeunes années.



BUSTE DE JEUNE HOMME
PAR DESIDERIO DA SETTIGNANO¹
(Pinacothèque d'Urbino.)

Rarement donc, cour princière du *quattrocento* vit réuni en elle un tel nombre de grands artistes : il faut penser en effet qu'au moment où Frédéric avait confié à des Florentins connus la construction et la décoration de son palais, il y avait, à Urbino, outre Piero, Uccello et Melozzo, le médailleur Pisanello, Giancristoforo Romano, et Sperandio de Mantoue; peut-être Desiderio da Settignano y fit-il, lui aussi, un séjour de courte durée; il n'est pas impossible que le buste d'homme inconnu, attribué jusqu'ici à Verrochio ou à Donatello, soit son œuvre.

Le modelé doux du visage, celui des cheveux, révèlent cette délicatesse, qui rend si séduisants les anges porteurs de guirlandes du monument Marsupini (église Santa Croce à Florence): l'expression du visage semble encore plus désidérienne : la bouche à demi ouverte, les yeux qui s'étonnent et s'inquiètent, un peu de tristesse qui passe sur le front : cela nous rapproche du sculpteur qui, dans le profil célèbre du Musée Jacquemart-André², nuança d'une mélancolie étrange, d'une espèce de « mal du siècle », l'expression que Donatello avait donnée, si puissante, à son *Saint Jean-Baptiste*.

Il nous reste enfin à signaler une délicieuse tête d'Agostino di Duccio, et un *Saint Jacques des Marches* que M. L. Venturi a fait habilement restaurer, et qui

1. On attribue aussi aujourd'hui à Desiderio le buste d'une princesse de la cour d'Urbino, peut-être une fille de Frédéric, qui se trouve au Musée de Berlin, et provient de la collection Barberini. Sur le séjour possible de Desiderio à Urbino, cf. l'article de W. Bombe (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1902, p. 472).

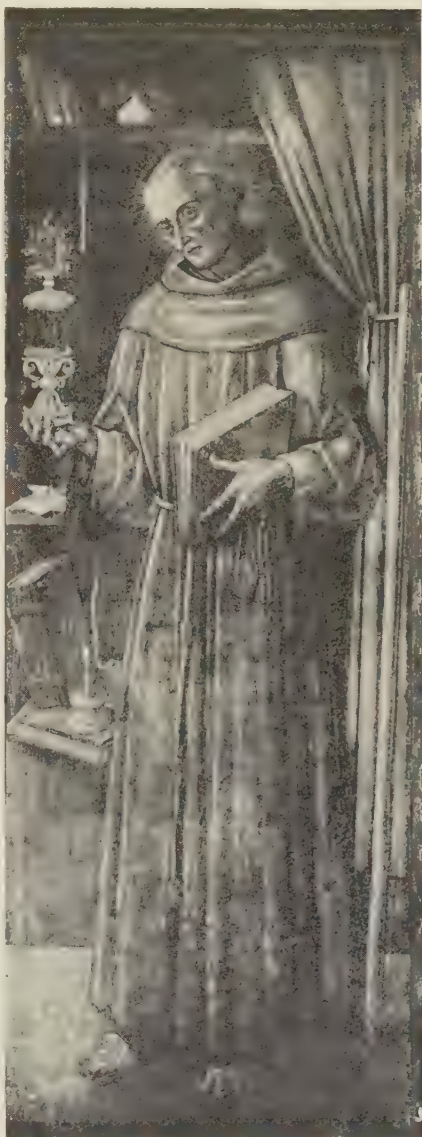
2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. II, p. 472.

semble l'œuvre de Carlo Crivelli : à défaut des couleurs éclatantes, du scintillement des étoffes et des pierreries, il y a dans le dessin des deux mains et dans les traits du visage la précision, le souci du détail, les qualités du véritable peintre-orfèvre que fut Crivelli.

* * *

Si nous avons insisté particulièrement sur les œuvres du *trecento* et du *quattrocento* que contient le musée d'Urbino, c'est que beaucoup d'entre elles sont peu connues et plusieurs « inédites ». Les autres salles recueillent des toiles plus connues du *xvi^e* siècle. De toutes celles que Titien exécuta pour le duc Francesco Maria della Rovere, dont il était le peintre favori, il ne reste plus aujourd'hui qu'une *Cène* et une *Résurrection*, l'une où contrastent la lumière du plein air et celle d'intérieur; l'autre où les soldats s'éveillent dans un beau mouvement de stupeur. Ce sont deux toiles brillantes; mais elles n'étaient pas la plus belle parure d'une collection d'œuvres de Titien qui comprenait entre autres le portrait de Francesco Maria, celui de sa femme Éléonore, et la *Vénus couchée* aujourd'hui au Musée des Offices.

A côté des deux Titien, la salle consacrée à F. Barroccio met en lumière, beaucoup mieux que ses tableaux dispersés dans les églises et les musées, le rôle de ce peintre dans l'évolution de l'art du *cinquecento*. Un ange est pour lui prétexte à une étude de raccourcis, d'effets de lumière audacieux. Barroccio peignait d'une manière presque moderne. Dans l'esquisse de la *Déposition de Croix*¹, ce qui fait tout l'intérêt de la scène, c'est le corps du Christ, centre lumineux. Certaines vulgarités, qui sont déplaisantes chez Barroccio



SAINT JACQUES DES MARCHES
PAR CARLO CRIVELLI
(Pinacothèque d'Urbino.)

1. Esquisse d'un tableau qui se trouve à Senigallia.

disparaissent ici, de même que le manque d'unité, si frappant dans la *Cène* du Dôme. De cette façon, Barroccio apparaît plutôt comme un précurseur que comme un « seguace ». Certains de ses jeux de lumière, de ses raccourcis imprévus et hardis ne seront pas dépassés par Gianbattista Tiepolo.

Le musée d'Urbino doit donc être visité par quiconque veut se faire une idée exacte de l'importance historique de Barroccio. Nous avons montré aussi qu'il est très précieux pour l'étude de l'art des Marches au *xiv^e* et au *xv^e* siècle, pour l'histoire du goût à l'époque des Montefeltre; on nous permettra seulement, avant de finir, d'émettre le vœu qu'y soient transportés les deux Signorelli qui sont invisibles à Santa Lucia¹, et qui devraient trouver dans la Pinacothèque, en pleine lumière, une place digne du grand artiste de Cortone.

JEAN ALAZARD

1. Ce sont deux étendards qui furent peints en 1494 à Urbino, par Signorelli, pour la Compagnie de Sainte-Lucie. Ils représentent l'un : *La Crucifixion* et l'autre : *La Descente du Saint-Esprit*.



TÊTE DE FEMME OU DE SAINTE
PAR AGOSTINO DA DUCCIO
(Pinacothèque d'Urbino.)

Le Gérant : CH. PETIT.

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOUEAU.

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGREUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 19, rue des Archives. TÉL. : ARCHIVES 16



ORYANE
PARFUM NOUVEAU VIOLET. PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Meilleur Antiseptique, 3^e Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50
Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps 2 fr.
Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. 2 fr.
Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie 2 fr.
Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 2 fr. 50
Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr.
Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 2 fr.
Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 2 fr.
Savon Naphtol-soufré, contre pelade, eczémas 2 fr.
Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 ☎ ☎ 19, rue Vignon

ÉDITIONS DE LA " GAZETTE DES BEAUX-ARTS "

LA COLLECTION
ISAAC DE CAMONDO
au MUSÉE du LOUVRE

PAR

GASTON MIGEON
Conservateur au Louvre

PAUL JAMOT et **PAUL VITRY**
Conservateurs-adjoints

CARLE DREYFUS
Attaché à la Conservation

Un beau volume grand in-8, de 93 pages, avec 52 illustrations dont 13 planches hors texte à l'eau-forte, en héliogravure, en héliotypie et en couleurs.

Prix : 10 francs

LE MUSÉE
JACQUEMART-ANDRÉ

PAR

GEORGES LAFENESTRE
Membres de l'Institut

Comte PAUL DURRIEU

ANDRÉ MICHEL
Conservateur au Musée
du Louvre

LÉON DESHAIRS
Conservateur de la Bibliothèque
de l'Union Centrale des Arts Décoratifs

Un beau volume grand in-8, de 139 pages, illustré de 48 reproductions dans le texte et de 9 planches hors texte en héliogravure et en héliotypie.

Prix : 10 francs

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Les Stations thermales du réseau P.-L.-M.

Il n'y a pas de maladie qui ne puisse être soignée en France, et pour les docteurs, les malades et même les touristes, les stations thermales françaises peuvent avantageusement remplacer les villes d'eaux allemandes et autrichiennes.

C'est ainsi que les goutteux, les rhumatisants, les arthritiques trouvent à **Aix-les-Bains** (sur le lac du Bourget), à **Bourbon-Lancy**, à **Evian-les-Bains** (sur le lac de Genève), à **Menthon** (sur le lac d'Annecy), à **Thonon-les-Bains** (sur le lac de Genève), à **Vichy**, le traitement qu'ils allaient chercher à Wiesbaden, Carlsbad, Marienbad, Bad-Homburg, Baden-Baden, Bad-Nauheim, Kissingen.

Pour les maladies des voies respiratoires, **Allevard-les-Bains**, dans le Dauphiné, sera substitué à Aix-la-Chapelle, Bad-Ema, Neundorf ou Landeck.

Au lieu de se rendre à Kreuznach, les anémiques iront à Besançon où sont traitées aussi la tuberculose localisée et les maladies des femmes.

Les eaux de **Brides-les-Bains**, pour le diabète, de **Chatel-Guyon** et de **Pougues-les-Eaux** pour les maladies de l'intestin et du foie possèdent les vertus curatives d'Eppingen, d'Holzhausen, de Muskau, de Soden, de Franzensbad.

Les neurasthéniques, les cardiaques, les lymphatiques ont **Divonne-les-Bains**, **Royat**, **Salins**, **Saint-Nectaire**, **Uriage-les-Bains** au lieu de Landeck, Bad-Nauheim, Johannis.

Vals-les-Bains, **Saint-Gervais**, **Saint-Honoré-les-Bains** offrent les mêmes avantages thérapeutiques que Wildungen, Bad-Kreuznach et Ellsen.

The Burlington Magazine

REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE DES ARTS

Publiée sous la direction de MM. LIONEL CUST, LITT. D., C. V. O.

ROGER FRY et MORE ADEY

Depuis sa fondation (1903) THE BURLINGTON MAGAZINE a constamment progressé et il compte aujourd'hui parmi ses collaborateurs, les écrivains d'art les plus compétents, non seulement d'Angleterre et d'Amérique mais de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne, de Belgique et de Hollande. Si l'ensemble des articles publiés dans le magazine forme une revue complète de la littérature des arts plastiques, la beauté de ses illustrations place le BURLINGTON MAGAZINE au premier rang des périodiques artistiques d'Europe et d'Amérique.

Les plus importantes découvertes de ces dernières années, qu'il s'agisse de l'art médiéval et de la Renaissance en Europe, ou de l'art mahométan, chinois, hindou et autres contrées moins explorées, ont été publiées et commentées dans le BURLINGTON MAGAZINE.

PRINCIPAUX SUJETS TRAITÉS :

ARCHITECTURE	GRAVURES ET DESSINS	MOSAÏQUES
ARMES ET ARMURES	MEUBLES	LES PEINTRES ET LA PEINTURE
RELIURE ET MANUSCRITS	ORFÈVREURIE	CARTES A JOUER
BRONZES	ART GREC	SCULPTURE
TAPIS	IVOIRES	ARGENTERIE ET ÉTAÏN
CÉRAMIQUE ET VERRERIE	OUVRAGES EN CUIR	VITRAUX
BRODERIES ET DENTELLES	MÉDAILLES ET SCEAUX	TAPISSERIES
ÉMAUX	MINIATURES	

Une liste, par ordre alphabétique, des principaux articles publiés jusqu'à ce jour sera envoyée gratuitement, sur demande adressée à notre bureau principal à Londres, 17, Old Burlington Street, W.

EXPERTISES D'ŒUVRES D'ART

Le BURLINGTON MAGAZINE, par l'organisation spéciale d'un bureau d'expertises, renseigne ses lecteurs sur la valeur des objets d'art soumis à son examen. Moyennant un versement de cinq shillings (6 fr. 25), dont sont exonérés les abonnés d'un an, l'amateur reçoit une information très autorisée qui, en cas de grande valeur de l'œuvre soumise à l'examen, peut être confirmée sous certaines conditions de frais supplémentaires, par un témoignage authentique d'experts renommés. Si la valeur est nulle, il n'est engagé aucune dépense supplémentaire. Ecrire au bureau de Londres pour avoir des détails plus complets.

Le BURLINGTON MAGAZINE n'agit, en aucun cas, comme acheteur ou vendeur et il garantit que nulle opinion formulée par lui ne sera basée sur des motifs d'intérêt personnel ou commercial.

Prix de l'Abonnement annuel (index semestriels compris)

37 fr. 50 franco de port

LE NUMÉRO : 3 fr. 50 franco

The Burlington Magazine Ltd

London : 17, Old Burlington Street, W.

COLLECTION DE M. BEER

TRÈS BELLES

Dentelles Anciennes

FRANÇAISES, ITALIENNES ET FLAMANDES

DU XVIII^e SIÈCLE

Magnifiques Points Colbert, Points d'Alençon, Points d'Argentan

Points de Rose, Points de Venise

Points de Burano, Points de Flandres, Points d'Angleterre

Points de Malines, Points de Valenciennes

APPLICATIONS, POINTS A L'AIGUILLE, BRUGES

Barbes, Mouchoirs, Cols, Berthes, Engageantes

ÉVENTAILS & ÉTOFFES

DES XVII^e, XVIII^e SIÈCLES ET AUTRES

La Vente aux enchères publiques aura lieu à Paris

GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Les Lundi 25, Mardi 26, Mercredi 27 et Jeudi 28 Juin 1917

à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR : M^e Henri MAUGER, 13, rue de Douai
Suppléant M^e Henri BAUDOIN, 10, rue Grange-Batelière, mobilisé

EXPERTS :

Pour les Dentelles :

M. A. LEFÉBURE

8, rue Castiglione

Pour les Éventails et Étoffes :

MM. MANNHEIM

7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE, le Samedi 23 Juin 1917 }
PUBLIQUE, le Dimanche 24 Juin 1917 } de 2 heures à 6 heures.

LES
PHOTO-PROCÉDÉS
E. DRUET

DONNENT EN BLANC ET NOIR
LES VALEURS EXACTES
DES COULEURS

EN VENTE :

: VINGT MILLE PHOTOGRAPHIES :

—:— D'ŒUVRES D'ART —:—

: PEINTURES, SCULPTURES :

DESSINS, MINIATURES PERSANES

-:- CÉRAMIQUES, etc., etc. -:-

TOUS TRAVAUX DE REPRODUCTION POUR
ARTISTES, COLLECTIONNEURS, MARCHANDS, etc.

108, Faubourg Saint-Honoré, PARIS

TÉLÉPHONE : Wagram 23-12

Tables Générales

DES
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES
DE LA
Gazette des Beaux-Arts
(1859-1908)

PAR

Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant : 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés ; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.

Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.

Vient de paraître

TOME II TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 671 pages à deux colonnes, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations ; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets ; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

Prix sur papier ordinaire : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.

Les deux volumes pris ensemble : 30 francs